

1976

# Analisis E Interpretacion De "Don Juan De Castro" De Lope De Vega. (Spanish Text).

Antonio Gonzalez

*Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses)

---

## Recommended Citation

Gonzalez, Antonio, "Analisis E Interpretacion De "Don Juan De Castro" De Lope De Vega. (Spanish Text)." (1976). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 2966.

[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/2966](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2966)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

## **INFORMATION TO USERS**

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

**Xerox University Microfilms**

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106

76-28,807

GONZÁLEZ, Antonio, 1943-  
ANÁLISIS E INTERPRETACION DE DON JUAN DE  
CASTRO DE LOPE DE VEGA. [Spanish Text.]

The Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College,  
Ph.D., 1976  
Literature, Romance

**Xerox University Microfilms**, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1976

ANTONIO GONZÁLEZ

ALL RIGHTS RESERVED

ANALISIS E INTERPRETACION DE  
DON JUAN DE CASTRO DE LOPE DE VEGA

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

in

The Department of Foreign Languages

by  
Antonio González  
"Licenciado en Letras Hispánicas", Universidad  
del Zulia, 1968  
M.A., Louisiana State University, 1971  
August, 1976



## RECONOCIMIENTO

Me siento muy satisfecho, complacido y agradecido por la gran ayuda que el Dr. Frederick DeArmas me ha dado durante el curso de la preparación y la ejecución de la presente disertación. Con su gran experiencia como hispanista y crítico, él ha guiado mis pasos a la obtención de libros y artículos sin los cuales muy difícilmente hubiera yo podido realizarla. Agradezco a mi esposa por la gran paciencia y ayuda que ha mostrado en la corrección de la misma. Pero, especialmente agradezco a mi buen amigo, el Profesor José Ramón Miranda por haber tenido la gentileza de leer, corregir y pulir el estilo de toda esta disertación. También expreso mi gratitud y agradecimiento a los doctores John A. Thompson, Harry L. Kirby, Jr., Margaret P. Stanley, y especialmente a la Dra. Elizabeth Thompson, por la deferencia dispensada.

"pra Carmiña e Sabeliña"

## INDICE

INTRODUCCION . . . . .	1
CAPITULO I	
LAS FUENTES:	
1. <u>Las fuentes literarias y la crítica</u> . . . . .	13
2. <u>Las bases históricas de la obra</u> . . . . .	40
CAPITULO II	
LA ESTRUCTURA DE LA OBRA Y SU RELACION CON <u>OLIVEROS DE CASTILLA</u> . . . . .	71
CAPITULO III	
LOS TEMPERAMENTOS DE DON JUAN DE CASTRO . . . . .	155
CAPITULO IV	
DON JUAN DE CASTRO Y LA SOCIEDAD	
1. <u>La amistad</u> . . . . .	226
2. <u>El amor</u> . . . . .	247
3. <u>El honor</u> . . . . .	265
CONCLUSION GENERAL . . . . .	281
BIBLIOGRAFIA . . . . .	287

## COMPENDIO

Lope de Vega escribió hacia 1608 una comedia en dos partes titulada Don Juan de Castro. De esta obra, tan poco conocida, no se ha hecho hasta ahora ningún estudio que la analice en su totalidad, quizás por la dificultad que representa el dar una explicación lógica y coherente a los incidentes extraños y sobrenaturales que en ella se suceden. De aquí que se haya dicho que la obra es una "extrañísima comedia" y que algunas de sus acciones son el producto de la magia. Sin embargo, la obra es valiosa por presentar valores universales de piedad, caridad, amor y amistad a través de un héroe que refleja y reafirma el idealismo, el patriotismo y la valía personal en que se involucrieron los españoles de la época decadente de Felipe III.

Así, el propósito de esta disertación es hacer un análisis de la comedia para darle una explicación coherente a su estructura y a aquellas acciones de las cuales se han hecho tales juicios negativos. Se establecerá que en la obra hay una serie de pruebas, físicas y espirituales, por las que tiene que pasar el protagonista para definirse como un personaje de muchas virtudes y ciertos defectos. También se establecerá que su comportamiento está determinado por el temperamento de su complexión: cuando predomine en él el temperamento melancólico practicará la virtud, y cuando predomine en él el

temperamento colérico se inclinará al vicio y tendrá defectos. Así, el protagonista es un personaje inestable y cambiante que tanto puede inclinarse a una fe ciega y a una gran caridad como a reacciones coléricas y estados depresivos generalmente infundados. Sus acciones extrañas se deberán a su condición humoral. Las otras acciones extrañas, como la intervención de lo sobrenatural y los milagros, se explicarán como premios del cielo a las virtudes del protagonista. Además, se demostrará que lo que mueve y da cohesión a la estructura interna de la obra es el amor de amistad, el cual está basado en la virtud. Por lo tanto, el tema central de la obra es el amor de amistad en aras de la lealtad y el sacrificio.

## INTRODUCCION

Don Juan de Castro es una comedia de Lope de Vega escrita en dos partes para celebrar las aventuras caballerescas y amorosas de dos grandes amigos. La obra no ha sido estudiada todavía en su totalidad, y las pocas opiniones críticas que se han hecho de ella han sido negativas. Esto se debe a que los críticos han considerado y juzgado solamente algunas acciones aparentemente extrañas que son las que más llaman la atención al lector común, y no han relacionado estas acciones con la estructura general de la obra. Para entender la comedia tenemos que tener en cuenta dos puntos de vista. Uno está constituido por las acciones del plano real y otro por las acciones del plano sobrenatural. Estos dos puntos de vista se corresponden en líneas generales con dos leyendas diferentes que hay en la comedia y que Lope de Vega va a desarrollar juntamente. Una es la de "los dos amigos" y otra la de "el muerto agradecido". Los críticos han considerado solamente las acciones del plano sobrenatural, que son tres: las apariciones del muerto, la resurrección de dos niños y la cura milagrosa del leproso. Tomando estas acciones, por aislado, han dicho que son un producto de la magia, y que por lo tanto la obra es una extrañísima comedia.

Estas opiniones negativas se deben a que se ha visto en la obra solamente la forma externa de estas acciones y no se ha penetrado

en su significado. No se ha encontrado la función que desempeñan esas acciones en la comedia porque ni se ha relacionado el plano sobrenatural con el real ni se ha tenido en cuenta que una cosa son las acciones y otra es el tema de la obra. Poco importa que las acciones sean extrañas e inverosímiles si ellas tienen una función realista. Como dice Alexander Parker

The action is what the incidents of the plot are in themselves; the theme is what these incidents mean [...] The relation of theme to action has nothing whatever to do with the degree of verisimilitude in the latter, but depends entirely upon analogy. The plot of the play is merely an invented situation. [...] it does not matter in the least if the plot of the play is untrue to life in the sense of being untrue to normal experience, provided its theme is true to human nature.<sup>1</sup>

Y en nuestra comedia las apariciones del muerto y otros "extraños casos" tienen como función y tema el premiar las buenas obras de don Juan y probar su firmeza y lealtad.

Es mi propósito estudiar los temas y la estructura de las dos partes de Don Juan de Castro, y demostrar de paso que esta comedia no es extraña ni mágica como se ha dicho sino que todas las acciones tienen una función lógica dentro de su tema central, el cual es la amistad en aras de la lealtad y el sacrificio.

---

<sup>1</sup>Alexander A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age," The Tulane Drama Review, IV (1959), 44. En el presente estudio se tendrá en cuenta los cinco principios que gobiernan el teatro español del siglo de oro, dados por A. Parker en este artículo. También se tendrá en cuenta a R. D. F. Pring-Mill, quien modifica levemente y simplifica estos principios en su Introducción a Lope de Vega (Five Plays), trad. Jill Booty (New York: 1961), págs. xiv-xix.

Para llevar a cabo mis propósitos se ha dividido este estudio en cuatro capítulos. En el primero se analizan las fuentes literarias, las opiniones críticas y las bases históricas de la obra. En el segundo se compara a Don Juan de Castro con su fuente que es Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe. A la vez, se explica ampliamente la estructura de la comedia, la función de las apariciones, las cualidades y defectos del protagonista con sus correspondientes premios y castigos, y las acciones extrañas a través de la melancolía. En el tercero se analiza con más detalles los cambios del temperamento del protagonista y sus rasgos de locura a través de la melancolía y la teoría de los humores. En el cuarto se estudia la amistad, el honor y el amor.

Antes de pasar adelante con este desarrollo vamos a dar más detalles sobre la comedia, sus ediciones y la fecha.

Lope de Vega no es el primero en tratar las leyendas de los dos amigos y el muerto agradecido en España, pues estas dos leyendas ya fueron tratadas por primera vez en España en una novela anónima de caballería, de propósito moral y religioso, que lleva el título de Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe (1499).<sup>2</sup> Lope de Vega se apoderó de la estructura de esta obra y la llevó al teatro en su comedia Don Juan de Castro, cambiando el nombre de casi todos los personajes para adaptarlos a la familia de los Castro, los Condes de Lemos, a quienes celebra; alterando y modificando algunos

---

<sup>2</sup>Marcelino Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela (Madrid: 1925), I, 145-146.



acontecimientos levemente, eliminando casi todos los capítulos fantásticos, añadiendo personajes secundarios y desarrollando mejor los sentimientos, como se estudiará en el capítulo segundo. La originalidad de Lope está en ser el primero en llevar al teatro las dos leyendas. Así, con Don Juan de Castro comienza en nuestro teatro del Siglo de Oro el ciclo de "los dos amigos" y "el muerto agradecido" que más tarde tendrá varias continuaciones.

Debido a la gran cantidad de aventuras que hay en Oliveros de Castilla, Lope tuvo que dividir su comedia en dos partes para poder abarcarlas. Y ni haciendo esto las pudo abarcar todas, pues las aventuras del amigo de Oliveros están casi todas eliminadas en Don Juan de Castro, por ser demasiado fantásticas y completamente inverosímiles. A pesar de estas omisiones fantásticas, dejó Lope, sin embargo, lo sobrenatural y maravilloso, y la presentación del leproso, porque él, que escribía para complacer al vulgo, sabía muy bien "que lo monstruoso, y lo sobrenatural agradan por su calidad de cosas extrañas."<sup>3</sup> Y sin duda que debió de agradar mucho al público de la época esta comedia, no sólo por presentar los elementos sobrenaturales y los "casos extraños" sino también por el exacerbado patriotismo español que el protagonista muestra en Inglaterra, por su espíritu de amistad, lealtad, piedad y sacrificio, y por la gran variedad de sucesos. Algunos de estos sucesos son propios de las novelas bizantinas, como los viajes, el naufragio, la separación y

---

<sup>3</sup>E. C. Riley, Teoría de la novela en Cervantes, trad. Carlos Sahagún (Madrid: 1966), pág. 312.

el reencuentro de los amigos; otros son propios de las novelas de caballería, como la constancia en el amor, la lealtad y la constancia de los dos amigos, los incidentes improbables y los "casos extraños", las luchas de cuerpo a cuerpo, el idealismo y los rasgos de locura del protagonista; otros son propios de la novela sentimental, como los sacrificios del protagonista caminando por "ásperas cuestas", su prisión desesperante, y el hecho de que sus virtudes y cualidades tienen por base a la fe, la esperanza y la caridad; otros son propios de las comedias religiosas, como los milagros, las apariciones, los sueños, los sacrificios, el huir del mal para buscar el bien y la virtud; y otros son propios de las comedias de capa y espada, como los desafíos, las venganzas de honor, la carta de reto (el rey de Irlanda le escribe a don Juan: "os quedo esperando con mi capa y espada." (130)), los enamoramientos y la "industria" del criado.

Aunque toda esta gran variedad de elementos está presente en la obra, la debemos clasificar como comedia de carácter novelesco y legendario,<sup>4</sup> teniendo un tema central que la unifica.

No tenemos noticias de cuántas veces se haya representado la pieza, pero debió de gozar de popularidad en su tiempo, y prueba de ello es que tuvo un total de cinco ediciones y reimpresiones (en Madrid: 1623, 1634 y 1635; en Valladolid: 1627; en Barcelona: 1647), y más importante aún, tuvo un total de once ediciones, reimpresiones y continuaciones con El mejor amigo el muerto como se verá en el capítulo primero.

---

<sup>4</sup>Sobre una clasificación de las comedias de Lope, véase, por ejemplo, a Diego Marín, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega (México: 1958), págs. 25-26.

Las primeras noticias que tenemos de esta obra se deben a que Lope de Vega la incluyó entre la lista de sus obras en El Peregrino de 1618. Luego la comedia completa apareció por primera vez en la Parte XIX de sus obras, publicada en Madrid en 1623. Aquí la primera parte lleva el subtítulo de "El hacer bien a los muertos." Esta edición tuvo reimpressiones sucesivas en Madrid, 1624 [Bibl. Nac. R-13870]; Madrid, 1625 [Bibl. Nac. R-14172] y Valladolid, 1627 [Bibl. Nac.]<sup>5</sup>

Luego en la Parte XXV, póstuma, de Zaragoza, 1647, apareció solamente la segunda parte de la comedia pero con título diferente: Aventuras de Don Juan de Alarcos. Las dos son iguales a excepción de cambiar el nombre antiguo de Clarinda en Lucinda, y en esta edición de Zaragoza aunque el nombre del personaje sea Lucinda algunas veces se le llama Clarinda en el interior de los versos, como sucede por ejemplo cuando Francelisa habla con su prisionero, Don Juan, en el acto segundo. (172)<sup>6</sup> Se cree que la edición de Zaragoza es obra de un refundidor desconocido como se ve por los errores que comete. Así en lugar de decir que Don Juan es "notorio desde el Ferrol / y el Sil a la Citia helada", dice "Notorio desde el farol / del Sur

---

<sup>5</sup>Hugo A. Rennert y Américo Castro, Vida de Lope de Vega (Madrid: 1969), págs. 439 y 460.

<sup>6</sup>Lope de Vega, Don Juan de Castro, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1971), CCXLVI. Todas las referencias a la comedia se harán por esta edición, y el número de la página aparecerá en paréntesis al final de la cita. El subrayado de las citas es siempre mío, y se usa para llamar la atención del lector a los puntos importantes.

a la Citia helada." (154) Aquí don Juan de Castro, Conde de Lemos, se está identificando a la hermana del rey de Irlanda, y es evidente que está enumerando lugares históricos de su señorío y patria chica de Galicia, como lo son la ciudad del Ferrol y el río Sil, donde eran famosos el Sexto y Séptimo Conde de Lemos de la familia Castro, a quienes Lope de Vega está celebrando en esta obra. Además, "Notorio desde el Ferrol y el Sil" es consistente con la primera parte de la comedia donde don Juan nos habla de su "solar de mi casa antigua" cuyo señorío se extiende "desde el Ferrol a Castilla". (91)<sup>7</sup>

En otra ocasión, al final de la comedia, refiriéndose Tibaldo al fuego del Purgatorio, en lugar de decir "Por esta hazaña, Don Juan, / y los fuegos que he pasado, / el Tao de San Antón / traerán desde hoy los Castros / en sus armas generosas", dice los siguientes disparates: "Y los fuegos que ha pagado / el día de San Antón, / alzara, y más los Alarcos / con sus armas generosas." (202) Aunque no hay evidencia de que la familia de los Castros y Condes de Lemos llevaran en su escudo de armas el Tao de San Antón, puede que esto hubiera sido un distintivo en las armas o la ropa de estos condes, si consideramos que Rodrigo de Castro Osorio, segundo Conde de Lemos, muerto en 1521, y antecesor del séptimo Conde de Lemos, mecenas y protector de Lope de Vega, "fundó en Monforte el Monasterio de San Antonio de Padua,

---

<sup>7</sup>Sobre la distinción entre solar y señorío, y la interpretación de estos versos, véase a Miguel Herrero García, "La nobleza española y su función política en el teatro de Lope de Vega," Escorial, XIX, núm. 58 (1947), 544-545.

para la Orden franciscana y para entretenimiento suyo y de sus descendientes."<sup>8</sup>

Así, la segunda parte de Don Juan de Castro, editada en Zaragoza en 1647 con el título de Aventuras de Don Juan de Alarcos, es una refundición, sin duda. Lope no cometería tales desatinos. Pero no podemos afirmar que sea una refundición de la segunda parte de Don Juan de Castro publicada en la Parte XIX de 1623, pues en ésta faltan varios versos que se hallan en la edición de Zaragoza. Así la edición de Zaragoza debe de ser una refundición de la copia manuscrita de ambas partes que se halla en Parma, donde la segunda parte también lleva el título de Don Juan de Alarcos, como en la edición de Zaragoza. Habría que cotejar entonces la segunda parte de la copia manuscrita de Parma con la de la Parte XIX de 1623 y la edición de Zaragoza para determinar si Lope de Vega usó el nombre de Clarinda o el de Lucinda en la segunda parte de la copia manuscrita de Parma, pues las ediciones modernas que tenemos de la comedia fueron hechas por la edición de la obra que aparece en la Parte XIX. También hay otro manuscrito anónimo de una comedia titulada Las fortunas de Don Juan de Castro [Bibl. Nac. 16875] que es la primera parte de la comedia de Lope de Vega.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>Alberto y Arturo García Carraffa, Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana (Madrid: 1919--), XXV, 146. Véase también a Warren T. McCready, La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos (Toronto: 1962), págs. 99-100.

<sup>9</sup>Rennert y Castro, op. cit., pág. 460.

Las demás diferencias que hay entre la segunda parte de Don Juan de Castro de 1623 y las Aventuras de Don Juan de Alarcos de 1647 aparecen anotadas por primera vez en la edición de la Real Academia española de 1913,<sup>10</sup> repetida exactamente igual por la Biblioteca de autores españoles en 1971.<sup>11</sup> Ambas ediciones llevan una nota que dice que estas pequeñas variantes "no deben achacarse a Lope, sino a algún refundidor desconocido. Algunas son erratas de imprenta".<sup>12</sup> En este estudio se utilizará la edición de 1971.

La otra edición que tenemos es la de Juan Eugenio Hartzenbusch en la Biblioteca de autores españoles, 1884, tirada otra vez exactamente igual en 1925,<sup>13</sup> que no toma en cuenta la edición de Zaragoza de 1647.

La fecha en que se escribió Don Juan de Castro no se ha establecido todavía con certeza. Lope no la incluyó en su lista de obras en El Peregrino de 1604, así debemos de asumir que la obra es posterior a esta fecha. Américo Castro, que leyó la obra buscando en ella alusiones a Camila Lucinda (Micaela Luján), propone 1608 como

---

<sup>10</sup>Lope de Vega, Don Juan de Castro, en Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Nacional (Madrid: 1913), XIV, 91 nota 1.

<sup>11</sup>Lope de Vega, Don Juan de Castro, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1971), CCXLVI, 143-202.

<sup>12</sup>Ibid., pág. 143.

<sup>13</sup>Lope de Vega, Don Juan de Castro, en Comedias escogidas, Biblioteca de autores españoles, ed. Eugenio Hartzenbusch (Madrid: 1884 y 1925), IV, 373-416.

fecha aproximada,<sup>14</sup> basándose en una mención que se hace allí de Marcela, que, según él, puede ser una referencia a la hija de Micaela Luján y Lope de Vega, nacida en 1605:

que no está lejos mi cabaña pobre,  
donde seréis curado de Marcela,  
una hermana que tengo como un ángel,  
porque tiene virtud maravillosa  
para curar los cabritillos tiernos  
que perniquebran esas altas peñas (185)

También es significativo que el que dice esto es el pastor Belardo, común disfraz literario de Lope de Vega,<sup>15</sup> refiriéndose a Marcela como su "hermana" según la edición de 1623, pero como su "hija" según la edición de 1647. Sin embargo en 1608 Marcela tendría unos tres años y difícilmente una niña de esta edad podría curar cabritillos. Debería de tener por lo menos cinco años para ejercer tales funciones aunque fuese malamente, en cuyo caso habría que considerar 1610 como fecha probable de la obra. Y esta es la fecha dada por Buchanan<sup>16</sup> pero "sin razonarlo".<sup>17</sup> Morley y Bruerton,<sup>18</sup> basándose en la versificación de la comedia, fechan la primera parte entre 1597 y 1608, y la segunda entre 1607 y 1608.

---

<sup>14</sup>Rennert y Castro, op. cit., 460.

<sup>15</sup>José María de Cossio, Lope, personaje de sus comedias (Madrid: 1948), págs. 18-20, 73-87.

<sup>16</sup>Milton A. Buchanan, The Chronology of Lope de Vega's Plays (Toronto: 1922), pág. 98.

<sup>17</sup>Griswold Morley, y Courtney Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega (Madrid: 1968), pág. 316.

<sup>18</sup>Ibid., págs. 315-316.

La alusión a Marcela como niña que tiene la virtud de curar "cabritillos tiernos" puede que sea solamente poética, pues más adelante en la obra, Lope de Vega repite la misma imagen al referirse a los hijos de don Juan con el apelativo de "tierno cordero". (191) Así, por un lado, es muy posible que Lope, al ver a su tierna hija de dos, tres, o cuatro años, dijera que tiene la habilidad de curar cabritillos por asociarla poéticamente a estos tiernos animales. En este caso, la obra tan bien pudiera ser de 1607 como de 1608 ó 1609. Pero, por otro lado, es más probable que en realidad Marcela cuidara y tratara de curar alguna vez cabritillos, pues esta función del pastoreo es tan fácil que la pueden hacer hasta niños de unos cinco años en adelante, en cuyo caso la obra sería más bien de 1610, que sería la fecha en que Marcela tendría cinco años.

Así no hay en realidad bases sólidas para establecer la fecha precisa de la obra, y las referencias que hay sobre el Conde de Lemos son generales y no nos ayudan en mucho. Sólo podremos concluir que, considerando los dos puntos de vista expuestos sobre la edad de Marcela, la fecha más aproximada que podríamos dar es entre 1608 y 1610.

También creemos que ambas partes se debieron de escribir hacia la misma fecha pues la primera parte no forma una comedia completa en sí, ya que termina con la desventura y prisión del protagonista en la noche de su boda, y el auditorio quedaría entonces en suspenso y muy deseoso de ver la segunda parte para averiguar cómo se llevaría a cabo el rescate y la boda. Lope no lo haría esperar presentando la segunda parte en una fecha muy separada de la primera.



Vamos a proceder ahora con el estudio de las fuentes literarias y las opiniones críticas de la comedia, relacionándola con otras obras del autor donde lo sobrenatural y maravilloso irrumpe en la trama de la vida real.

## CAPITULO I

### LAS FUENTES

#### 1. Las fuentes literarias y la crítica

En Don Juan de Castro se combinan dos leyendas cuyos orígenes se pierden en la antigüedad. La primera de éstas se ha titulado "los dos amigos". Aquí, ellos se crían juntos con un amor muy grande que los hace un modelo de amistad. Los dos son muy parecidos, tanto en sus cualidades morales como en el aspecto físico. Al llegar a la mocedad tienen que separarse. El primero huye de su madrastra que lo ama apasionadamente y se va por el mundo en busca de aventuras. Llega a Inglaterra y compite en unas justas o torneos donde como vencedor le corresponde el premio de casarse con la hija del rey de este país. Antes de celebrarse la boda es hecho prisionero por su enemigo, el rey de Irlanda, que se lo lleva preso a su país y lo encierra en una torre. Mientras tanto, el segundo amigo sale de España en su búsqueda y, como son tan parecidos, toma su lugar y se casa con la hija del rey de Inglaterra. Luego finge que había hecho un voto de no dormir con la princesa sin antes hacer una romería a Roma. Con este pretexto sale de Inglaterra en búsqueda del amigo primero, hasta encontrarlo prisionero en Irlanda y darle libertad. Los dos se regresan a Inglaterra. En el camino el segundo le cuenta cómo había tomado su lugar y se había casado con la princesa. El

primero, creyéndose deshonrado, lo ataca y lo deja en el campo gravemente herido. Luego llega a Inglaterra y se entera por la princesa de la inocencia y buena fe del segundo y sale en su búsqueda arrepentidísimo de lo que había hecho, lo encuentra y trata de que le curen las heridas. Más tarde el segundo se enferma de lepra y el primero, que lo quiere tanto, lo cuida y llega a matar a sus dos hijos para darle a beber su sangre y curarlo, siguiendo en esto un sueño que había tenido. Los niños aparecen después vivos por milagros del cielo.

La otra leyenda es la de "el muerto agradecido". Este personaje aparece en la obra para darle entrada en un barco al primer amigo, que huyendo de su madrastra se va a Inglaterra. Antes de llegar hay un naufragio que trae como consecuencia posterior que el caballero se muera dejando una deuda sin pagar. El amigo primero rescata el cadáver de su familia que no lo quería enterrar por no pagar la deuda y de los acreedores que impedían el entierro y tenían descomulgado al muerto. Él paga la deuda, le da cristiano entierro y gasta el resto de su dinero en misas. Más tarde, el muerto, agradecido, se le aparecerá en diversas ocasiones críticas para ayudarlo. La primera aparición tiene lugar cuando el amigo primero, sin dinero, quiere entrar en unos torneos. El muerto le proporciona los medios, pero con la condición de que de todo lo que ganare de allí en adelante le debería dar la mitad cuando él se la pidiera. La segunda vez se le aparece al amigo segundo para decirle que tome el lugar del amigo primero, que se case con la princesa de Inglaterra

y que vaya a libertar al amigo primero que está preso en Irlanda. La tercera vez, al final del cuento, se le aparece al amigo primero para demandarle que cumpla lo prometido y que le dé la mitad de lo que había ganado con su ayuda. El amigo primero se dispone a dividir las ganancias, pero el muerto le reclama también la mitad de su esposa, la princesa. El amigo primero, gran caballero y leal a la palabra dada, se dispone a dividir con la espada a su mujer cuando el muerto lo detiene y le dice que esto ha sido suficiente para probar su firmeza.

Estas dos leyendas así descritas aparecen primeramente en una novela francesa de caballería titulada Olivier de Castille et de Artus Dalgarbe (1482), donde consta ser traducción del latín por Felipe Camus, pero Palau y Dulcet cree que es una traducción fingida<sup>1</sup> por no haberse hallado la versión latina. Luego aparece otra edición, también en francés, en Ginebra, en 1492. Esta edición fue traducida al español por "caballeros discretos" con el mismo título: Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe, (Burgos: 1499). En el preámbulo se dice que la tal historia fue hallada en las crónicas del reino de Inglaterra de donde Felipe Camus la tradujo al francés. Así, el autor o traductor es Felipe Camus y no un español como se ha creído.<sup>2</sup> De aquí tomó Lope de Vega esta historia para llevarla al teatro en

---

<sup>1</sup>Antonio Palau y Dulcet, Manual del librero hispano-americano (Madrid: 1958), XI, 371-372.

<sup>2</sup>Menéndez y Pelayo, op. cit., I, 145.

Don Juan de Castro. El argumento descrito es idéntico en Oliveros de Castilla y Don Juan de Castro, con la diferencia de que Lope cambió, entre otros muchos detalles menores, casi todos los nombres de los personajes y el lugar de la acción, de Castilla a Galicia. En la novela el amigo primero es Oliveros de Castilla; en la comedia es don Juan de Castro. El amigo segundo es Artús Dalgarbe; Rugero en la comedia. El muerto agradecido es Juan Talabot; Tibaldo en la comedia. La hija del rey de Inglaterra es Helena; Clarinda en la comedia. Los hijos de Oliveros son Enrique y Clarisa; Enrique y Lucela en la comedia. La madrastra de Oliveros es la reina de Algarbe; la Princesa en la comedia. El padre de Oliveros es el rey de Castilla; don Pedro de Alarcos, príncipe de Galicia, en la comedia. El cambio más notable en la comedia es que Lope añade la trama secundaria del criado Roberto que no existe en la novela, sin embargo, aquí Robert es un caballero de Oliveros que aparece en el cap. XLI.

Ahora bien, la leyenda sobre los dos amigos es popular y antiquísima. Se desarrolló, con los nombres de "Amicus et Amelius" y "Amistet Amile" respectivamente, primero en versos hexámetros y prosa latina, y después en un cantar de gesta francés del siglo XIII que fue refundido y ampliado en los siglos XIV y XV, en una especie de drama de fines del siglo XIV titulado "Un miracle de Nostre Dame d'Amis et d'Amile,"<sup>3</sup> y en otras varias formas antiguas:

---

<sup>3</sup>Histoire littéraire de la France (Par des Membres de l'Institut Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) (Paris: 1895), XXII, 289, 299.

Il n'est point difficile de reconnaître dans cette légende, quelle qu'en soit la forme primitive, un grand caractère d'ancienneté. Nous croirions volontiers qu'avant de former une seule geste, elle était divisée en nombreuses et courtes chansons indépendantes les unes des autres, comme en Espagne les romances du Cid et de Bernard de Carpio.<sup>4</sup>

Esta leyenda la insertó Vincente de Beauvais en Speculum historiale (libro XXIII, capítulos 162-166 y 169)<sup>5</sup> contribuyendo así a su desarrollo.

La otra leyenda del muerto agradecido, igualmente popular y muy antigua, está basada en la "extraña é inhumana costumbre de impedir el acreedor la sepultura del deudor hasta que se le pagaba el importe de la deuda."<sup>6</sup> Unos creen que es de origen clásico, otros la derivan de la literatura india y otros de la mitología germánica. Ya se encuentra en el Pantschatantra (siglo VI A.C.).<sup>7</sup>

Después de Oliveros de Castilla, el hecho de rescatar el cadáver de manos del deudor también se encuentra en los romances de La princesa cautiva, de donde deduzco que Lope no lo tomó pues él está basando toda la estructura de su comedia en dicha novela de caballería.<sup>8</sup>

<sup>4</sup>Ibid., XXII, 289.

<sup>5</sup>Ibid., XXII, 299; y Menéndez Pelayo, op. cit., I, 146 nota 1.

<sup>6</sup>Eduardo Hinojosa, Estudios sobre la Historia del Derecho Español (Madrid: 1903), pág. 145.

<sup>7</sup>Menéndez y Pelayo, op. cit., I, 146 nota 3, y Eduardo de Hinojosa, op. cit., pág. 146 en adelante.

<sup>8</sup>A pesar de mis esfuerzos no he podido ver en ningún romancero los romances sobre La princesa cautiva, que consisten solamente en cuatro pliegos sueltos con dos romances titulados "Ah, de los montes y selvas" y "Antención, noble auditorio," según se describe en Romancero general, Biblioteca de autores españoles, X, pág. xcii. Por lo corto de estos romances y por el título que llevan, creemos que muy brevemente se debe tratar o aludir aquí al tema del muerto rescatado.

Lope fue el primero en llevar ambas leyendas al teatro con Don Juan de Castro. Esta comedia debió ser popular pues tuvo varias continuaciones en las diferentes redacciones y variaciones que tuvo El mejor amigo el muerto, todas anotadas por Emilio Cotarelo y Mori:

Por los años de 1635 Luis de Belmonte, Don Francisco de Rojas y D. Pedro Calderón compusieron una comedia titulada El mejor amigo el muerto, que fue impresa en la Parte 9a. de Escogidas (Madrid, 1657) . . . Esta comedia viene á ser como un compendio de las dos partes de la de Lope . . . Pero esta comedia fue refundida algún tiempo después y muy alterado sobretodo el tercer acto . . . Tenemos, pues, tres textos de que daremos algunos más detalles en esta forma.

a) El mejor amigo el muerto.- Parte IX (1657). -De Belmonte, Rojas y Calderón. Es la que imprimió Hartzenbusch: Calderón, IV, 471 . . .

b) Mejor (El) amigo el muerto (y Fortunas de don Juan de Castro) (y Gloria de Lemos). C. Luis de Belmonte, D. Francisco de Rojas y D. P. Calderón. Ms. B. N.: 65 h. (Osuna) R., VII-49 . . .

c) El mejor amigo el muerto.- Ms. B. N., número 15-571, con el título El mayor amigo el muerto. "De tres ingenios. Es la buena, diferente de la que anda impresa."<sup>9</sup>

La primera de estas tres ediciones tuvo cuatro reimpresiones.<sup>10</sup>

De las dos primeras ediciones de El mejor amigo el muerto, (arriba a y b ) la segunda es un veinte por ciento más larga que la primera y es la mejor de las dos. Sin embargo, un cuarenta por ciento de los versos son exactamente o casi exactamente iguales en ambas obras, y el argumento es el mismo.

El mejor amigo el muerto no es exactamente "un compendio de las dos partes" de don Juan de Castro, sino una refundición y adaptación. En este proceso de adaptación, los tres autores, aunque se

---

<sup>9</sup>Emilio Cotarelo y Mori, Don Francisco de Rojas Zorrilla. Notas biográficas y bibliográficas (Madrid: 1911), págs. 182-187.

<sup>10</sup>Ibid., pág. 185.

basaron en la obra de Lope y usaron la mitad de los nombres de los personajes que Lope usó, cambiaron un poco el argumento y añadieron algunas situaciones nuevas que no se hallan en Don Juan de Castro. Podemos decir que la relación que hay entre Oliveros de Castilla y Don Juan de Castro es mucho más estrecha que la que hay entre Don Juan de Castro y El mejor amigo el muerto.

Esta obra (arriba b) empieza con el naufragio del protagonista, que corresponde a las dos últimas escenas del acto I de la primera parte de Don Juan de Castro. Las acciones que siguen luego son bastante similares a las dos primeras escenas del acto II de la primera parte de la obra de Lope. Pero después de esto, en El mejor amigo el muerto (sigo para mi comparación a la segunda, arriba b) sigue un argumento algo diferente ya que aquí no se desarrolla la leyenda de "los dos amigos" en la manera que se hace en Don Juan de Castro; sólo se desarrolla la leyenda de "el muerto agradecido", quien a la vez va a ser el mejor amigo. Por lo tanto, este muerto va a intervenir directamente en la acción de la obra, como al libertar a don Juan de la cárcel, cosa que no sucede en Don Juan de Castro, donde el muerto no interviene físicamente en la acción, y donde el que liberta a don Juan de la cárcel es su amigo Rugero. En lugar de la primera leyenda se pasa a desarrollar en primer plano las luchas de Don Juan y su enemigo Roberto, el príncipe de Irlanda (rey de Irlanda en la obra de Lope), por casarse con Clarinda y heredar el reino de Inglaterra. Esto se halla relegado a un plano secundario en Don Juan de Castro. Lo que es bastante nuevo es que Roberto, por ser hijo del hermano menor del padre de Clarinda,



muerto, se siente con el derecho de heredar el reino de Inglaterra, y viene de Irlanda, llamado por el parlamento inglés, con esta intención. Ahora, para ganarlo con mayor facilidad, pretende casarse con Clarinda pero ella lo rechaza. Así, el pueblo está dividido en dos bandos, unos partidarios de Roberto y otros partidarios de Clarinda y de su defensor don Juan de Castro. Lidoro, el muerto agradecido, va a ayudar a don Juan en su intento de hacer que Clarinda herede el reino y de casarse con ella. El papel de Rugero, el amigo de don Juan en la comedia de Lope, falta en El mejor amigo el muerto, pero aquí, el muerto Lidoro, va a hacer algunas funciones algo parecidas a las de Rugero en Don Juan de Castro, como son las de libertar a don Juan de la prisión y tomar su lugar en una cita que éste tiene con Clarinda.

El mejor amigo el muerto (arriba b) es más verosímil que la otra (arriba a) principalmente por tratar de justificar la última aparición del muerto. Este se aparece con su gente dentro de la ciudad sitiada, y cuando sale de la ciudad para atacar a Roberto y los sitiadores, estos creen que son los humanos "sitiados de dentro" los que salen.

Todavía hay otra comedia titulada El mejor amigo el muerto, con el subtítulo de "El capuchino escocés," de Rojas Zorrilla solo, [Bibl. Nac. núm 15-671] que ya es muy diferente de todas las anteriores por ser una comedia devota cuyo argumento está formado de la historia del capuchino Fray Arcángel de Escocia,<sup>11</sup> con personajes

---

<sup>11</sup>Ibid., págs. 188-189.

y situaciones completamente nuevas. Aquí tampoco se desarrollan las dos leyendas de "los dos amigos" y "el muerto agradecido" por separado como en Don Juan de Castro. Enrique, va a ser, a la vez, el amigo del protagonista, Jorge Lesleo y también el muerto. Sin embargo, aquí el muerto no es exactamente un "muerto agradecido" a la manera de Don Juan de Castro y El mejor amigo el muerto (arriba a y b), sino simplemente el mejor amigo, que viene de ultratumba para tratar de convertir a Jorge del protestantismo al catolicismo. En el acto II el muerto le salva la vida a Jorge en una cita amorosa que éste tiene con Clara, donde el muerto toma su lugar en el momento en que el hermano de Clara dispara al que quería entrar en su casa. Después de esto, Jorge se convierte al catolicismo, se mete a fraile capuchino y luego también convierte a su padre. En ambas obras (El mejor amigo el muerto de Rojas Zorrilla solo, y las otras, -arriba a y b-) el muerto le salva la vida al protagonista, detalle nuevo que no se halla en Don Juan de Castro.

Raymond MacCurdy nos dice que "in an effort to enliven this dull play, Rojas employs two comical devices, the first a common one in the comedias de santos, the other a farcical interlude characteristic of the dramatist."<sup>12</sup> El primer recurso consiste en que un criado, siguiendo las acciones de Jorge, también se mete a capuchino. Éste es un recurso común a muchos otros criados que siguen la vocación religiosa de sus amos, aunque quejándose siempre de los sacrificios

---

<sup>12</sup>Raymond R. MacCurdy, Francisco de Rojas Zorrilla (New York: 1968), pág. 84.

que pasan y nunca deseosos de renunciar a los placeres de la vida, sobretudo los del beber y comer bien como, por ejemplo, Lagartijo en El rufián dichoso de Cervantes.<sup>13</sup> El otro recurso que usa Rojas Zorrilla, y que MacCurdy da como ejemplo del mal gusto del autor,<sup>14</sup> es que el criado tiene un antagonista, "el vejete", que lo persigue con una jeringa por el escenario.

Ninguno de estos recursos se halla en Don Juan de Castro ni en El mejor amigo el muerto, (arriba a y b) donde los criados o graciosos no tienen una función tan activa como en las obras de Rojas Zorrilla.<sup>15</sup>

El mejor amigo el muerto de Rojas Zorrilla solo, también tuvo sus continuaciones con Francisco de Avellaneda, El capuchino escocés y segundo San Alejo [Bibl. Nac. núm. 14.888]; Antonio de Noroza, El capuchino de Escocia [Bibl. Nac. nú.,. 16.027]; y por último, La condesa perseguida y el capuchino escocés (1762), de Félix de Adsanera, que ya es obra de decadencia.<sup>16</sup>

Las pocas opiniones críticas que hay de Don Juan de Castro son solamente referencias a detalles menores y aislados del tema central de la obra, generalmente errados.

<sup>13</sup>Miguel de Cervantes, Obras dramáticas, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1962), CLVI, xxxv y 213 en adelante.

<sup>14</sup>MacCurdy, op. cit., pág. 138.

<sup>15</sup>Para la función del gracioso en las obras de Rojas Zorrilla, véase a MacCurdy, op. cit., págs. 139-140.

<sup>16</sup>Cotarelo y Mori, op. cit., págs. 190-191.

Menéndez y Pelayo hablando de Las famosas asturianas, dedicada a Don Juan de Castro, Corregidor de Madrid, dice que en la dedicatoria de esta obra Lope de Vega estaba "aludiendo . . . a la comedia que pensaba escribir, y que efectivamente escribió después, sobre el fabuloso origen de su familia. (Don Juan de Castro, primera y segunda parte.)"<sup>17</sup> Debemos señalar en primer lugar, que Don Juan de Castro es anterior a Las famosas asturianas (1612?); en segundo lugar, que aquella obra no trata del fabuloso origen de la familia de Don Juan de Castro, Corregidor de Madrid, sino de la leyenda genealógica de Don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, Marqués de Sarria y Conde de Lemos, de quien Lope de Vega fue secretario a partir de 1598, y a quien el gran dramaturgo se refiere en la obra bajo el nombre literario de Don Juan de Castro, como se estudiará en la siguiente sección, y, en tercer lugar, que Lope de Vega dice en dicha dedicatoria que la obra que pensaba escribir y que todavía no había escrito por falta de tiempo era una "historia en acto cómico,"<sup>18</sup> y Don Juan de Castro no es una historia cómica, aunque la comicidad existe en el criado como en cualquier otra obra del autor. El mismo crítico califica la obra de "extrañísima comedia"<sup>19</sup> sin entrar en explicaciones, añadiendo solamente que en

---

<sup>17</sup>Menéndez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega (Santander: 1949), III, 108.

<sup>18</sup>Lope de Vega, Las famosas asturianas, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1925), XII, 465.

<sup>19</sup>Menéndez y Pelayo, op. cit., IV, 355.

la obra un difunto agradecido se le aparece al protagonista en diversos trances críticos para ayudarlo. Esta intervención del plano sobrenatural en el plano real no debemos considerarla como extraña, ya que el tema de las apariciones era comúnmente aceptado en el teatro, por los españoles creyentes del siglo de oro, como una intervención divina en los hechos humanos. Así, Américo Castro afirma que "La disposición de la vida española seguía funcionando en el siglo XVII lo mismo que en el X: en la creencia y desde la creencia."<sup>20</sup> Hablando de El Marqués de las Navas, donde también encontramos este tipo de apariciones, José Montesinos nos dice que "todas estas creencias estaban en el ambiente e informaban el espíritu de todo buen católico,"<sup>21</sup> y que parece como si el pueblo sufriera de "una alucinación colectiva."<sup>22</sup> Para tal afirmación se basa Montesinos en una carta del P. Sebastián González al P. Rafael Pereira, fechada en Madrid el 4 de marzo de 1636, donde se cuenta como hecho real, acaecido por aquellos días, el hecho de que don Ramírez, un caballero leonés, mata a un hombre. Este muerto se le aparece después a don Ramírez para salvarlo de unos tiros que le iban a dar unos desconocidos, y para decirle que, debido a las misas que él había dicho por su alma, a él se le habían aliviado las penas del purgatorio.<sup>23</sup> En El Marqués de las Navas se ven rasgos de

---

<sup>20</sup>Américo Castro, La realidad histórica de España (México: 1962), pág. 391.

<sup>21</sup>José F. Montesinos, Lope de Vega, El Marqués de las Navas, en Teatro antiguo español (Madrid: 1925), VI, 131 nota 1.

<sup>22</sup>Ibid., VI, 140 abajo.

<sup>23</sup>Fascual de Gayangos, Memorial Histórico Español (Madrid: Real Academia de la historia, 1851-1918), XIII, 376-378.

esta historia, según Montesinos, por lo cual él la considera como "un documento que nos da la medida del sentido de la realidad en la España de los días del Fénix".<sup>24</sup> No podemos decir lo mismo de Don Juan de Castro, cuyas apariciones son de carácter legendario. Pero hemos de notar el hecho de que los españoles del siglo XVI y XVII creían en apariciones y milagros. Y esto se ve también en el afán con que trataban de darles una explicación lógica a estos elementos sobrenaturales. Así, Huarte de San Juan, por ejemplo, en una tentativa de explicar la lógica de los milagros nos da la siguiente comparación:

Y así como el rey tiene casos reservados para sí, los cuales no pueden ser determinados por el Derecho por ser extraños y graves, de la misma manera dejó Dios reservados para sí los efectos milagrosos, para la producción de los cuales no dió orden ni poder a las causas naturales.<sup>25</sup>

Entonces, la presencia de los elementos sobrenaturales, no es motivo para considerar a Don Juan de Castro como una "extrañísima comedia".

Linton Barret, en su valioso estudio The Supernatural in the Spanish Non-religious Comedia of the Golden Age, halla que entre las

---

<sup>24</sup>Montesinos, op. cit., 139. Nótese que dicha carta es de 1636 y El Marqués de las Navas de 1624, sin embargo Montesinos implica que la comedia es un reflejo de la carta, y por eso dice que "la anécdota en que se basa fué tenida por verídica; los espectadores creyeron ver sobre la escena un suceso real." (139) Menéndez y Pelayo, (Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV, 356) dice que la anécdota es contemporánea, que aparece en El escudero Marcos de Obregón (1618) de Vicente Espinel, y que el protagonista todavía vivía cuando se representó la comedia.

<sup>25</sup>Huarte de San Juan, Examen de ingenios para las ciencias, ed. Rodrigo Sanz (Madrid: 1930), I, 74.

diferentes manifestaciones sobrenaturales que hay en las obras de Lope, las apariciones de sombras, fantasmas o difuntos son las más corrientes, y se hallan en unas veinte de sus comedias, en las cuales los aparecidos tienen las mismas características:

In some twenty of his plays such figures, real and feigned, have been found. These figures are not only ghosts but also corpses, all possessing similar features. Lope makes little if any distinction between the two varieties of ghostly figures in his manner of handling them.<sup>26</sup>

El propósito de estas apariciones es "to warn, to prophesy, to aid mortals, and to make request of mortals."<sup>27</sup>

Nuestro Don Juan de Castro está pues entre estas obras donde lo maravilloso o el plano sobrenatural, tan frecuente en el teatro de Lope, irrumpe en el plano real y cotidiano. Aquí el muerto agradecido se aparece para ayudar y premiar al protagonista por las buenas obras de piedad y caridad que éste tuvo con su cuerpo y alma, mediante las cuales el alma del muerto ya había salido de las penas del purgatorio. Así, hay una interdependencia entre ambos planos, en que los mortales son los únicos que pueden y tienen el deber de ayudar al alma de los muertos para aliviar sus penas de la otra vida y para que éstos alcancen descanso eterno.

---

<sup>26</sup>Linton L. Barret, The supernatural in the Spanish non-religious "Comedia" of the Golden Age, Unpubl. diss. (Chapel Hill: University of North Carolina, 1938), pág. 80. Este estudio fue continuado por Kay Bissell Reynolds, The dramatic function of the supernatural in non-religious comedias by Lope de Vega, unpubl. diss. (The University of Connecticut: 1970). Sobre Don Juan de Castro véase págs. 123-128.

<sup>27</sup>Linton L. Barret, op. cit., págs. 80-81.

Montesinos nota que en las apariciones, sobretodo de las comedias escritas entre 1604 y 1618,

Lope tiene ya una representación concreta de la vida de ultratumba en sus relaciones con la vida terrena; vivos y muertos están en una estrecha solidaridad; de las almas desencarnadas se vale Dios como instrumento para advertir, castigar, premiar a los vivos; . . . Los destinos individuales se prolongan más allá de la vida terrena. Muertos y vivos tienen derechos y deberes recíprocos de cuyo cumplimiento depende la salvación de los primeros. La virtud católica de la caridad para con los difuntos se materializa de un modo infantil cuando Lope, cándido creyente, trata de darle calidad artística.<sup>28</sup>

De acuerdo con estas ideas, en Don Juan de Castro, el muerto viene a agradecerle a don Juan las obras piadosas que éste tuvo hacia él. O sea, Tibaldo es un muerto agradecido.

En otras obras como El marqués de las Navas el aparecido (Leonardo) no es un muerto agradecido. No se aparece para agradecer y ayudar al marqués de las Navas, sino para pedir y exigir que cumpla con la obligación de procurar su descanso eterno:

10 mortales, qué podéis,  
como soy testigo yo,  
hacer por quien ya partió  
del mundo!, no os descuidéys.<sup>29</sup>

Una situación parecida la tenemos también en Dineros son calidad y El infanzón de Illescas en que los muertos (la estatua del rey Enrique y la sombra del clérigo difunto, respectivamente) se le aparecen al protagonista y le piden que los saque de las penas que padecen. Debemos señalar, sin embargo, que en El infanzón de Illescas

---

<sup>28</sup>Montesinos, op. cit., pág. 153.

<sup>29</sup>Ibid., pág. 105.



la función primordial del muerto es humillar el orgullo de don Pedro, hacerle controlar sus pasiones y hacerle respetar y temer la autoridad divina.<sup>30</sup> En estas dos obras el aparecido tampoco es un muerto agradecido.

Montesinos nota el parecido que hay entre la aparición de Tíbaldo, en Don Juan de Castro, y la de Leonardo, en El marqués de las Navas, porque

en Don Juan de Castro, lo concreto de los servicios del difunto, la frecuencia de sus apariciones indica ya el camino que ha de conducir a Lope a la creación de comedias como El marqués de las Navas.<sup>31</sup>

Además, hay un gran parecido porque los muertos se aparecen en una forma muy similar y porque los criados del protagonista (Roberto y Mendoza respectivamente) reaccionan de una manera similar: los dos llaman "temerario hablador" al muerto. Estoy de acuerdo en que la forma en que se realiza la primera aparición del muerto en ambas obras es similar, pero su función es muy diferente. En Don Juan de Castro, el muerto viene a premiar con su ayuda la caridad de don

---

<sup>30</sup>Frances Exum, The metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro (Madrid: 1974), págs. 156, 158, 164.

Linton Barret (op. cit., pág. 92) encuentra que sólo hay dos muertos en las comedias no religiosas de Lope que vienen a pedir favores a los vivos: El Marqués de las Navas y El príncipe perfecto. Habría que añadir a estas dos, Dineros son calidad, donde Enrique claramente dice "Sácame destos rigores; / redímeme destas penas." (Real Academia Española, nueva edición (Madrid: 1930), XII, 54.) En El infanzón de Illescas también se menciona tal pedimento, pero sólo de pasada: "Y advierte que ansí me sacas / De las penas que padezco." (Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1924), V, 609.)

<sup>31</sup>Montesinos, op. cit., pág. 154.

Juan, y a probar su firmeza con un "concierto" o condición. En El Marqués de las Navas, el muerto viene a pedir favores: le pide que mire por su mujer y por su hija, que pague sus deudas y, sobre todo, que haga esto último para que lo saque de las penas que padece en el purgatorio. Por esto, en esta comedia, se nota muy bien la interdependencia del plano sobrenatural y el plano real, porque el muerto y el vivo "tienen un interés común sobre la tierra"<sup>32</sup>; el primero tiene que hacer las restituciones, o sea pagar sus deudas, y el segundo tiene la obligación de hacer obras de caridad por su alma y cumplir con la buena administración de sus bienes, ya que el muerto hizo un testamento antes de morir, en el cual lo hace su heredero. Así, Montesinos nos dice que aquí, como en otras comedias del autor con apariciones, "las líneas que limitan ambos planos se borran, desaparecen."<sup>33</sup>

En Don Juan de Castro, aunque la función de Tibaldo no es pedir favores, pues no tiene ningún interés personal sobre la tierra, sin embargo, las acciones del plano real están también tan interrelacionadas con las acciones del plano sobrenatural (o apariciones de Tibaldo) que éstas van a determinar hasta cierto punto su desarrollo. Entonces, para Tibaldo llevar a cabo su función primordial de premiar la caridad de don Juan, él va a guiar el curso de las acciones del plano real en las dos primeras apariciones, aunque no

---

<sup>32</sup>Ibid., pág. 166.

<sup>33</sup>Ibid., pág. 138.

interviene en ellas físicamente.<sup>34</sup> En la primera aparición le indica a don Juan que participe en las justas y le proporciona los medios

---

<sup>34</sup>En la tercera aparición, Tibaldo tampoco interviene físicamente en las acciones de la obra. Aquí, Tibaldo viene a probar, con permiso del cielo, ("me mandó el cielo servirte"(202)) la firmeza y lealtad del caballero a la palabra dada. Así, le demanda a don Juan que cumpla con el "concierto" que habían hecho y que le dé la mitad de lo ganado con su ayuda. Por lo tanto, el muerto le dice que le dé la mitad de Clarinda, su mujer. Don Juan al principio protesta, porque él nunca había pensado que Clarinda fuera parte del contrato. Sin embargo, como había empeñado su palabra, Don Juan (y no Tibaldo) "alza la espada" (202) para dividir a su mujer. Tibaldo le dice que se detenga "porque sólo aquesto ha sido / dar mas fuerza a este milagro" (202), el cual es la firmeza y lealtad de don Juan a la palabra dada. Kay Bissell Reynolds ha interpretado este y otros pasajes erróneamente, y dice que las líneas del diálogo de Tibaldo en la última aparición "are used to present Tibaldo as an avaricious ghost intent even upon physically dividing in half the wife of don Juan", "an aggressive and avaricious Tibaldo demands don Juan fulfill his obligation and also wants to physically divide Clarinda in half." (The dramatic function of the supernatural in non-religious comedias by Lope de Vega, unpubl. diss. (University of Connecticut: 1970), págs. 127, 154). Esta disertación es valiosa, la autora despliega gran erudición y buena crítica, pero en lo que respecta al análisis de Don Juan de Castro se descuida en la interpretación textual de varios pasajes que la lleva a erróneas conclusiones. Por ejemplo, ella dice, además, que Tibaldo en la última aparición "digresses upon the symbolism of various colors of dresses visible in the room" (Ibid., pág. 127). No son éstos los vestidos del cuarto. Cuando Tibaldo trata de explicar el simbolismo de "Aquellos vestidos negros . . . blancos . . . encarnados y verdes" (202), se está refiriendo a los vestidos, juntamente con las armaduras, que él le había proporcionado a don Juan (por medio de mudos criados) para que participara en las justas. El color de los vestidos simbolizaba los diferentes estados por los que Tibaldo tuvo que pasar en la otra vida después de morir. Este simbolismo se estudiará en el cap. II. Tibaldo no viene a ayudar a don Juan "for mutual benefit" (Ibid., pág. 123), sino para ser "al beneficio agradecido" (109); esto es, para agradecer a don Juan el beneficio que don Juan había hecho por su cuerpo y alma, con el cual -dice Tibaldo- "me puso en la carrera de salvarme" (109). Si al final reclama que se cumpla el "concierto" no es para beneficiarse, ni porque sea un fantasma "agresivo y avariento", sino para probar la lealtad y firmeza del caballero cristiano y andante a lo prometido. Así, Tibaldo no pone mucho interés en las riquezas terrenales que don Juan le va enumerando en la última aparición. Lo que Tibaldo persigue

necesarios para ayudarlo a que las gane, de otra manera don Juan posiblemente no hubiera podido participar en ellas. En la segunda aparición le dice a Rugero que tome el lugar de don Juan, que se case con Clarinda y que parta para Irlanda en su rescate. O sea que Rugero va a actuar según se lo ordenó el muerto. Así el plano sobrenatural va a guiar o señalar el curso de las acciones del plano real.

---

aquí es recordarle a don Juan que también había ganado a Clarinda y que por lo tanto debe dividirla por la mitad y cumplir lo prometido "como caballero honrado." (200) No imaginaba ni había aceptado don Juan que esto estuviera incluido en el "concierto", como se ha sugerido (Ibid., pág. 154). Por asumir indebidamente que Tíbaldo interviene físicamente en la obra esta crítica concluye diciendo que "The ghost in Don Juan de Castro is more of a living character within the play than a ghost." (Ibid., pág. 152) No es así: Tíbaldo es simplemente un fantasma muy humanizado, de acuerdo con la tendencia lopesca de humanizar lo sobrenatural, y no interviene físicamente en la acción de la obra. Tampoco se puede sostener que "Tíbaldo moves in and out of the play by way of dreams" (Ibid., 156), pues en la segunda aparición Tíbaldo se le aparece a Rugero cuando éste está despierto y conversando con Páez (134-135). Tampoco está soñando don Juan las dos veces en que Tíbaldo se le aparece; en la primera aparición don Juan está simplemente dormido y Tíbaldo lo despierta (109), y en la última aparición don Juan dice "Soñaba que daba voces" (199), pero esto no es sueño sino realidad, porque efectivamente Tíbaldo lo estaba llamando a la puerta a voces. Entonces no se puede concluir que "dreams in Don Juan de Castro are related to ghostly manifestation of Tíbaldo and result in the prophetic type of dream." (Ibid., pág. 156) Con respecto a lo último, de esta cita, tampoco hay relación entre las apariciones de Tíbaldo y los sueños proféticos que tiene don Juan hacia el final de la comedia, pues no hay ninguna evidencia que nos permita afirmar que "Tíbaldo appears to don Juan in a dream to urge him to kill his children and to give their blood to don Juan's brother, Rugero." (Ibid., pág. 154) En el caso de que el mensaje de estos sueños fuera revelación, sería una revelación del cielo y no de Tíbaldo. En el presente estudio se sostiene que dichos sueños son causados por el estado mental de don Juan (cap. II y III).

Donde podemos apreciar aún mejor la fusión de los dos planos es en la forma cómo Tibaldo se aparece por primera vez, la cual es similar a la de Leonardo en El Marqués de las Navas. En ambos casos se humaniza al aparecido. Es característico de Lope el tratar lo sobrenatural en una forma realista. Por eso Grillparzer dice que "Lope de Vega es un naturalista que nada excluye, y resulta natural hasta en la expresión de lo sobrenatural, hasta en la expresión de lo imposible."<sup>35</sup> Valbuena Prat afirma que Lope tiene "junto a los lances más inverosímiles, el cuidado de dar una sensación de realidad exterior a los ojos de su público."<sup>36</sup> Y Montesinos considera que "los rasgos y neblinosos contornos de lo sobrenatural se enrigidecen y acusan y adaptan el aspecto de lo real."<sup>37</sup> Así, el hecho de que en Don Juan de Castro y El Marqués de las Navas Tibaldo y Leonardo, respectivamente, tiren de la sábana de la cama para despertar al que se le aparecen, el hecho de que en su última aparición Tibaldo toque a la puerta de don Juan para entrar y el hecho de que se diga de ambos muertos "vase" en lugar de "Desaparece" (como se dice, por ejemplo, en El duque de Viseo y El infanzón de Illescas), no quiere decir que sean fantasmas malos e inafectivos como opina Linton Barret al hablarnos de la "ghostly etiquette".<sup>38</sup> Por el contrario, quiere decir que Lope es eminentemente realista y que no fue su intención

---

<sup>35</sup>Menéndez y Pelayo, op. cit., IV, 368.

<sup>36</sup>Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española (Barcelona: 1968), II, 347.

<sup>37</sup>Montesinos, op. cit., págs. 138-139.

<sup>38</sup>Linton Barret, op. cit., págs. 96-97.

seguir una etiqueta para los fantasmas o aparecidos sino tratar los asuntos de ultratumba de una manera familiar y real.

Pero debemos notar que en Don Juan de Castro y El Marqués de las Navas, los aparecidos son considerados por los otros personajes de la obra como "el muerto" y "el difunto" generalmente, apelativos que no se les da a los aparecidos en Dineros son calidad y El infanzón de Illescas donde son considerados solamente como "sombras", "hombre . . . fingido", "ilusiones" y "viento". Así, vemos que Lope hace una pequeña diferencia entre los muertos presentados en aquellas obras y los fantasmas presentados en estas dos últimas. Esta distinción consiste en que en aquellas dos obras los aparecidos tienen más corporeidad, o sea, están más humanizados por medio de aquellas acciones realistas anotadas que Linton Barret considera como defectos de un mal fantasma. Por el contrario, en las dos últimas obras los fantasmas no están tan humanizados y por lo tanto siguen mejor la etiqueta fantasmal. En todo caso, debemos señalar que Lope no trataba de crear una figura perfectamente sobrenatural, pues una "de las formas del expresionismo barroco, y ciertamente de las más notables [en Lope] es el empeño en humanizar lo sobrenatural."<sup>39</sup>

Lope se refiere a lo que es realidad y fantasía en la dedicatoria de la primera parte de Don Juan de Castro cuando nos da sus ideas sobre la realidad histórica y la ficción poética. Aunque

---

<sup>39</sup>Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, trad. Jorge Rubió Balaguer (Barcelona: 1952), pág. 267.

diferencia a la historia de la poesía, dice, sin embargo, que la verdad histórica y la licencia poética se pueden usar juntas:

[Las musas] Repartieron entre sí las artes liberales, y cupo a las más famosas la historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto a la verdad y a la licencia, cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa. (81)

Luego nos dice que los sucesos de Don Juan de Castro que va a narrar son una "historia verdadera con otro nombre, y por licencia referida fábula poética," (81) o sea, que aquí el autor afirma que su historia es verdadera, esto es que los acontecimientos narrados, que son los mismos de Oliveros de Castilla, en prosa, son verdaderos, pero que él los narra en poesía bajo "otro nombre": Don Juan de Castro. Su "licencia referida" es poner en verso los acontecimientos en prosa de la novela, que él considera que son "historia verdadera". Aquí a primera vista pareciera como si Lope tuviera una mentalidad medievoal por considerar que los hechos de dicha novela de caballería sean verdaderos, o que hubiera tomado en serio el preámbulo de Oliveros de Castilla donde se dice que la historia a narrarse fue sacada de "las crónicas del reino de Inglaterra." (33) Pero no es así; Lope, lo mismo que Cervantes, sabe bien lo que es la realidad y lo fabuloso; y dentro de lo fabuloso, lo que es lo fantástico y lo idealizado.<sup>40</sup> Lo que pasa es que en España, aún en el siglo XVI, los historiadores mezclaban los hechos reales con las fábulas,

---

<sup>40</sup> E. C. Riley, Teoría de la novela en Cervantes, trad. Carlos Sahagún (Madrid: 1966), pág. 312.

confundían la realidad con la fantasía; y siguiendo esta tradición, los autores de ficción, como Lope, continuaban llamando "historia verdadera" a lo que no lo era para impresionar al lector o auditorio.

E. C. Riley nos dice que en el siglo XVI

Todavía la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia. Despreocupadamente los historiadores salpicaban sus historias de leyendas y fábulas o incluso las novelaban deliberadamente. Los autores de obras de ficción, de acuerdo con la antigua tradición, continuaban afirmando que la historia que narraban era verdadera . . . y con ello trataban de impresionar y conmover al lector (procedimiento que evidentemente tiene sus orígenes en la antigua idea de que la épica tenía por objeto conmemorar las hazañas de los hombres célebres)<sup>41</sup>

De acuerdo con esta cita debemos señalar que como Lope está celebrando en su comedia a un célebre personaje histórico (su señor el cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos) en la figura literaria de don Juan de Castro, va a llamar a las acciones de éste "historia verdadera" aunque no lo sean, y así está mezclando la realidad histórica, que es la presencia del personaje histórico, con la "fábula poética" o ficción literaria que es la historia que narra, tomada de Oliveros de Castilla, y lo fantástico o licencia poética que son las acciones del plano sobrenatural y otros "extraños casos".

Este mismo recurso de llamar "historia verdadera" a sus obras lo usó Lope también en otras composiciones suyas, como por ejemplo la Arcadia: "La Arcadia es historia verdadera, que yo no

---

<sup>41</sup>Ibid., págs. 262-263.



pude adornar con más fábulas que las poéticas".<sup>42</sup> Y esto lo han creído los críticos en general, hasta que Osuna Rafael en su formidable estudio sobre la Arcadia, demuestra que "Atendiéndonos a los datos históricos sobre don Antonio [Duque de Alba] de que hemos dado noticias, afirmemos enseguida que nada existe en su vida que pueda parangonarse con algunos de los hitos de la intriga de la novela."<sup>43</sup> Luego añade este crítico que "lo que Lope hace es erigir en el centro de su tablado a un personaje [Anfriso] al que corporalmente le da la forma de su señor [el Duque de Alba]. Anfriso, se nos dice más o menos expresamente, es nieto de don Fernando Álvarez de Toledo y su madre es doña Brianda de Beaumont; tiene como su señor, 22 años, y el extenso elogio final corrobora sin género de dudas la corporeidad de su personaje."<sup>44</sup>

Exactamente lo mismo podemos decir de Don Juan de Castro, donde el protagonista es representativo del séptimo Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, quien fue el señor de Lope de Vega desde 1698 hasta 1600. Pero no existe nada en la vida de este conde que pueda parangonarse con las acciones de la intriga de la comedia, ya que estas acciones son las mismas de Oliveros de Castilla. A pesar de esto, por las referencias que hay en la comedia sobre los

---

<sup>42</sup>Lope de Vega, Segunda parte de las Rimas (Madrid: 1602), al folio 244. Citado por Rafael Osuna, "La Arcadia de Lope de Vega," en Boletín de la Real Academia Española, Anejo, XXVI (1972), 44.

<sup>43</sup>Ibid., págs. 54-55.

<sup>44</sup>Ibid., págs. 61-62.

padres de este conde y los títulos de él mismo, también debemos afirmar enseguida que allí está presente la corporeidad del personaje histórico como se demostrará más adelante. Así, tanto en Don Juan de Castro como en la Arcadia, la verdad histórica es la corporeidad del personaje histórica representado por el protagonista, y la ficción literaria está en las acciones del protagonista. Entonces, la afirmación lopesca de que su historia es verdadera es como una propaganda o recurso para impresionar y atraer al lector o público. Esta es además una característica del realismo que pretende poner, y que generalmente pone Lope en sus comedias. Un realismo que consiste en "showing life not as it is but as his audience would like to think it was."<sup>45</sup> Claro que, nos dice Miguel Herrero García, "No podía Lope desconocer que lo fabuloso había penetrado en la literatura genealógica, creando héroes, inmigraciones y entronques anacrónicos y absurdos".<sup>46</sup> Sin embargo, en esta comedia todos los entronques genealógicos encajan con los datos históricos, como se estudiará en la siguiente sección, y lo fabuloso está solamente en algunas acciones de la obra.

Además de las apariciones, hay en la obra algunos "casos extraños" que han recibido juicios críticos negativos. Me refiero

---

<sup>45</sup>R. D. F. Pring-Mill, Lope de Vega (Five Plays) (New York: 1961), pág. xiii.

<sup>46</sup>Miguel Herrero García, op. cit., pág. 512.

al hecho de que don Juan de Castro mate a sus hijos para con su sangre curar a Rugero y de que después éstos aparezcan vivos.

Linton Barret, al no encontrar explicación lógica a estas situaciones, concluye diciendo que "The whole affair seems rather the result of magic,"<sup>47</sup> cuando en la comedia no hay el menor rasgo de magia, y estas acciones están justificadas en el contexto de la obra como locura de don Juan, producto de su melancolía, y milagros del cielo, como se estudiará en el capítulo III.

Valbuena Prat alaba en términos muy vagos a la comedia, y dice:

Es admirable la parte sobrenatural junto a profundidades psicológicas y también ingenuidades en las dos partes de Don Juan de Castro. Nótese la serie de efectos producidos por el cuadro de todos los elementos reunidos, y la sensación de escalofrío, de misterio, de sugestión.<sup>48</sup>

Esto en realidad se pudiera decir de cualquier obra con la presencia de apariciones y lo maravilloso, a excepción de "las ingenuidades" a que se refiere este crítico, y que son, sin duda, aquellas mismas acciones que hicieron a Menéndez y Pelayo calificar a la obra de "extrañísima comedia" y a Linton Barret afirmar que el asunto es "the result of magic". Los efectos producidos por las apariciones del muerto, además de las indicadas en la cita anterior, son visuales. Esto se nota en la descripción detallada que hace Lope de los colores de la ropa, la indumentaria y las armas del

---

<sup>47</sup>Linton Barret, op. cit., pág. 80.

<sup>48</sup>Angel Valbuena Prat, op. cit., II, 351-352.

escuadrón de Tibaldo, lo cual parece una pintura. (112-113) Esto lo hace Lope para darle realismo a lo maravilloso. Así, Valbuena Prat nota que en las obras de Lope con presencia de lo maravilloso, y especialmente en las comedias de santos "al lado de los milagros más extraordinarios, eco de las leyendas menos históricas, se nota un repetido intento de producir la sensación visual adecuada a su público."<sup>49</sup>

En las obras de Lope, los aparecidos, ya sean sombras o muertos, no intervienen generalmente en la acción de la obra.<sup>50</sup> En el caso de Don Juan de Castro, aunque el muerto no interviene físicamente en la acción, sin embargo, va a guiar y por lo tanto a influir en el desarrollo de las acciones.

En Don Juan de Castro, como generalmente en las demás obras de Lope con apariciones, el proceso de éstas es el siguiente: la sombra o muerto se le aparece generalmente de noche al protagonista que está dormido, y en primer lugar, éste oye las voces del aparecido que lo llama u otros ruidos como de cadenas, después el protagonista se despierta con la duda de si lo que está pasando es sueño vano o realidad hasta que, más tarde, se convence de que es realidad.

Como conclusión debemos señalar que en el teatro del siglo de oro tuvo bastante auge el argumento de "los dos amigos" y "el muerto agradecido", como se ve por las cinco ediciones y reimpressiones

---

<sup>49</sup>Ibid., II, 347.

<sup>50</sup>Montesinos, op. cit., pág. 146.

que hubo de Don Juan de Castro y las once ediciones, reimpresiones y continuaciones de El mejor amigo el muerto. Por lo tanto debemos referirnos a estas obras como pertenecientes al ciclo de comedias sobre los dos amigos y el muerto agradecido iniciada por Lope en el teatro con Don Juan de Castro. El hecho de que esta obra haya sido mal entendida y haya tenido juicios negativos se debe a que los críticos sólo han considerado algunas acciones aisladas y no han buscado la función que estas acciones tienen, la cual es premiar la caridad de don Juan y probar su firmeza y lealtad en la amistad y la palabra dada.

Concerniente a "la verdad y a la licencia", de que Lope nos habla en la dedicatoria inicial, hemos de notar que lo verdadero es solamente la corporeidad del séptimo Conde de Lemos, representado por don Juan de Castro. Lo demás, dentro del plano real, es "fábula poética" y ficción literaria, y aquí, las apariciones del muerto y los dos "casos extraños" pertenecen al plano sobrenatural y al reino de la fantasía.

## 2. Las bases históricas de la obra

Dejamos asentado anteriormente en líneas generales que las acciones y estructura de Don Juan de Castro están tomadas de Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe; sin embargo, Lope de Vega cambió todos los nombres y títulos de los personajes de esta obra para adaptarlos a los Condes de Lemos de la familia de los Castro. En esta sección analizaremos la mayoría de las referencias que hay

en la comedia sobre estos Condes a la luz de la historia para establecer que, en el personaje literario don Juan de Castro, Lope de Vega está festejando el abolengo de don Pedro Fernández Ruiz de Castro Andrade y Portugal, cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos, de quien Lope de Vega fue secretario a partir de 1598 y que "antes lo había sido de su padre"<sup>51</sup> don Fernando Fernández Ruiz de Castro, sexto Conde de Lemos.

Amezúa opina que Lope de Vega entró a servir de secretario al joven Marqués de Sarria hacia el 6 de noviembre de 1598, que fue cuando éste se casó con doña Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del Duque de Lerma,<sup>52</sup> o quizás cuando su padre, el sexto Conde de Lemos, ya nombrado virrey de Nápoles en sustitución del Conde de Olivares, daba poder a su hijo, el Marqués de Sarria, "para administrar todos sus bienes durante su ausencia de estos reinos," según documento fechado en Madrid a 2 de diciembre de 1598.<sup>53</sup> Pero también es muy probable que Lope de Vega ya fuese su secretario el 6 de agosto del mismo año, cuando Fr. Pedro Padilla aprobó la Arcadia en cuya portada el autor ostenta el título de "secretario del Marqués de Sarria."

---

<sup>51</sup>Francisco F. de Béthencourt, Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española (Madrid: 1902), IV, 547 y 552.

El séptimo Conde de Lemos es el mismo personaje que más adelante será protector de Cervantes, y a quien éste le dedicó sus Novelas ejemplares.

<sup>52</sup>Agustín de Amezúa, Lope de Vega en sus cartas y Epistolario de Lope de Vega (4. vols.; Madrid: 1935-1943), I, 225.

<sup>53</sup>Cristóbal Pérez Pastor, "Noticias y documentos relativos á la historia y literatura españolas," Memorias de la Real Academia, X (1911), 377.

No sabemos con exactitud cuándo dejó Lope de Vega los servicios del Marqués de Sarria. Según Amezúa lo hizo "hacia principios o mediados de 1600 para dedicarse a ocupación más pingüe y lucrativa, como el teatro."<sup>54</sup>

Durante estos dos años de servicio, Lope de Vega debió de sentirse orgulloso sirviendo a tal magnate, como lo demuestra el hecho de que en la portada de la Arcadia (1598), el Isidro (1599) y las Fiestas de Denia (1599) ostenta el título de "secretario del Marqués de Sarria," el cual ya no aparece después en sus futuras obras.

Lope de Vega conservó un buen recuerdo de su señor, a quien siempre llamó familiarmente "el Conde":

Lope conservó durante toda la vida de Lemos, muerto prematuramente en 1622, una buena relación con él, y así, echaba mano de los reposteros de la casa del Conde cuando tenía que adornar la suya al paso de las procesiones, [Epistolario, Códice III, núm. 14] o pedíale prestadas por mediación de Sessa las fuentes que requería el bateo de Clarilis, su hija [Ibid., Cód. III, núm. 124] o lo que es peor aun, tomábalo de cubierta y tapadera . . . cuando, desembarcado en Valencia el Conde (como familiarmente, sin agregación de patronímico, lo llamó siempre Lope) de regreso de su virreynato en Nápoles, [1616] su antiguo secretario abandonó precipitadamente la Corte para reunirse en aquella ciudad con su amante La Loca.<sup>55</sup>

Donde mejor se puede apreciar las relaciones amistosas que hubo entre Lope de Vega y el Marqués de Sarria es en las fiestas de Valencia, donde aquél acompañó a éste en febrero de 1599 con motivo de celebrarse allí las bodas de Felipe III y la Archiduquesa doña

---

<sup>54</sup>Amezúa, op. cit., I, 273.

<sup>55</sup>Ibid., I, 271-272.

Margarita de Austria (ya casados por poder anteriormente en Ferrara). Dichas fiestas empezaron a celebrarse en Denia, del 11 al 16 de febrero, y se continuaron en Valencia con los carnavales, donde el día 23 del mismo, Lope de Vega, juntamente con el Marqués de Sarria y su cuadrilla, participó en un desfile de disfraces y máscaras ante Felipe III. Según el historiador Felipe Goana, iba este Marqués con sus dos hermanos y otros caballeros principales, todos con elegantes disfraces y con lindo orden. Delante de ellos iban:

dos máscaras ridículas quel huno dellas fué conocida ser el poheta LOPE DE VEGA, el qual venía vestido de botarga, ábito italiano que hera todo de colorado, . . . y éste yva a cauallo, con huna mula vaya ensillada a la gineta y petral de cascaueles, y por el vestido que traya y arsones de la silla leuaua colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del carnal como fueron muchos conexos, perdisses y gallinas y otras aves colgadas por el cuello y cintura de su cuerpo . . .<sup>56</sup>

Luego de nuestro poeta declamar unos versos bajo los balcones de su Majestad, regresó a la cuadrilla de su señor. Así vemos cómo Lope de Vega, disfrazado de bufón, representó el Carnaval juntamente con el cómico italiano Estefanello Botarga que representó la Cuaresma. Es posible que el mismo Marqués de Sarria deseoso de honrar al Rey propusiera a Lope la organización de estas diversiones. Así lo cree Amezcua al decir que esta invención fue "a mi entender, trazada y dispuesta por la mano misma de Lope de Vega, ducho y experto como ninguno en las artes de la apariencia y la farándula."<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup>Felipe Goana, Relación de las fiestas celebradas en Valencia. Reproducida parcialmente por Eduardo Juliá Martínez en "Documentos, Lope de Vega en Valencia," Boletín de la Real Academia Española, III (1916), 542-543.

<sup>57</sup>Amezúa, op. cit., I, 261 y 263.



El hecho de que amo y secretario participaran juntos en estas máscaras y diversiones indica que había bastante confianza y amistad entre ellos. Y más aún si consideramos la afectuosa epístola "Al excelentísimo Señor Conde de Lemos, Presidente de Indias" que le escribió en 1608 y que publicó en la Filomena de 1621, donde le dice:

El dulce trato del discurso nuestro  
 (Perdonad el lenguaje) os tuvo y quiso  
 Por señor, por Apolo y por maestro  
 . . .  
 Mostrara yo con vos cuidado eterno;  
 Mas haberos vestido y descalzado  
 Me enseñan otro estilo humilde y tierno.  
 La vana ostentación de hablar pensando  
 No corre aquí con el honor parejas,  
 Aunque digais: "Quin términ de criado."  
 . . .  
 Por Dios que os he de hablar como amor manda,  
 Con libertad y natural impulso.  
 . . .  
 Hablaré con lenguaje de criado  
 . . .  
 Porque es amor, y amor que os debo.<sup>58</sup>

En otra carta, en prosa, le dice:

Ya sabe cómo le amo y reverencio, y que he dormido a sus pies, como un perro, muchas noches; esos vuelvo como entonces a besar mil veces; y le suplico crea mi amor, y quan en el alma tengo aquellas memorias.<sup>59</sup>

De estas cartas se deduce que Lope no sólo fue secretario del séptimo Conde de Lemos sino que también desempeñó funciones más

---

<sup>58</sup>Lope de Vega, Colección escogida de obras no dramáticas, ed. Cayetano Rosell, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1926), XXXVIII, 403-405.

<sup>59</sup>Lope de Vega, Obras sueltas, ed. A. Sancha (Madrid: 1778), XVII, 403.

bajas, como son las de haberlo servido de ayudante de cámara y de criado. Por lo tanto, había gran intimidad, confianza y afecto entre ellos.

En la Silva III del Laurel de Apolo (1630) le hace un elogio en aquellos versos que comienzan: "Galicia, nunca fértil de poetas, / Mas sí de casas nobles," lo considera hijo de Galicia, príncipe, gran señor, y lo llama "El claro y siempre amada señor mío."<sup>60</sup>

Cuando el Conde de Lemos regresa de su virreinato en Nápoles y llega a Valencia en agosto de 1616, le hace grandes honras a Lope, "sentándolo a su lado en público cosa inaudita para entonces, así como el Virrey."<sup>61</sup> Nuestro dramaturgo, a pesar de estar enfermo va a verlo, como explica en una carta al Duque de Sessa:

Diecisiete días he estado en vna cama, con tan reças calenturas . . . Como he podido, he llegado hasta Palacio a ver al Conde, a quien pesó mucho de verme en tanta flaqueza, porque estoy tan desfigurado, que yo mismo no me conozco. Hízome mucha merced y me sentó a su lado en público.<sup>62</sup>

Con motivo de los detalles misteriosos de la desgracia política del Conde de Lemos (caído del poder y el favor real como consecuencia de la caída del primer ministro de Felipe III, el Duque de Lerma, en 1618) y de la prematura y sospechosas circunstancias

---

<sup>60</sup>Lope de Vega, Colección escogida de obras no dramáticas, op. cit., pág. 198.

<sup>61</sup>Amezúa, op. cit., II, 379.

<sup>62</sup>Ibid., III, 254.

de su muerte en 1622, Lope le escribe una enigmática carta al Duque de Sessa donde se alude a la corrupción de la monarquía, y donde Lope muestra gran pesar, sentimiento y desconsuelo por las desgracias de su antiguo señor:

Duque mi Señor, yo no sabía nada del Conde que Dios tiene, y prometo a Vex.<sup>63</sup> que me ha dado tal pesadumbre qual en mi vida la he tenido; por aora haze vn año que le sucedió la primera desgracia; para la que es tan grande no ay consuelo, y más haviendo caydo en ombre tan bien quisto; mucho ay que hablar y que no es para papel.<sup>63</sup>

Por todas estas referencias sabemos que entre Lope de Vega y el Conde de Lemos el cariño y afecto fue mutuo, que hubo muy buenas relaciones entre ellos y que nuestro escritor lo siguió recordando siempre, aún después de su muerte en 1622.

Así, no es nada extraño que Lope de Vega escribiera Don Juan de Castro entrelazando la fábula de Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe con referencias a lugares, títulos y genealogía relativos a su patrón para lisonjear su linaje.

Cotarelo y Mori nos dice que en esta comedia Lope "desenvolvió toda la leyenda genealógica de una rama de los Castros, antecesores de los Condes de Lemos."<sup>64</sup>

Como vamos a ver en seguida, no se trata de una leyenda genealógica de los antecesores del séptimo Conde de Lemos, sino de datos reales concernientes a este conde mismo, a sus títulos y a sus padres.

---

<sup>63</sup>Ibid., IV, 76.

<sup>64</sup>Emilio Cotarelo y Mori, op. cit., pág. 180.

¿Tuvo Lope alguna base histórica para llamar al protagonista "don Juan de Castro y Lemos"? (102)

Los apellidos de Castro y Lemos apuntan indiscutiblemente a que el autor se está refiriendo a los Condes de Lemos de la familia de los Castro, cuya primera raza empieza con el matrimonio de don Gutierre Ruiz de Castro, el Descalabrado, y doña Elvira Osores, señora de Lemos y Sarria (Siglo XII) que fue la que llevó estos condados a la casa de Castro con su matrimonio y que "habían de mantenerse, aunque con repetida interrupción, a través de los siglos en su ilustre descendencia."<sup>65</sup>

Una rama de esta línea se termina con don Pedro de Castro, Señor de Villalba y Nogales, sin sucesión; y otra se continúa con don Pedro Fernández de Castro, "el de la Guerra", Señor de Lemos y Sarria, a través de su hijo Don Alvar Pérez de Castro, "el Viejo",<sup>66</sup> y la descendencia de éste en el siglo XIV, hasta llegar a finales del siglo XV a don Pedro Alvarez Osorio, primer conde hereditario de Lemos, de la casa Osorio y que por lo tanto lleva el título de primer Conde de Lemos.<sup>67</sup> Los sucesores de este conde son don Rodrigo Enríquez Osorio, segundo Conde de Lemos, y más tarde doña Beatriz de Castro Osorio, tercera Condesa de Lemos.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup>Béthencourt, op. cit., IV, 440.

<sup>66</sup>Ibid., IV, 438, 474.

<sup>67</sup>Ibid., IV, 499.

<sup>68</sup>Ibid.

Con el matrimonio de esta señora y don Dionís de Portugal empieza la segunda raza de los Condes de Lemos de la casa de los Castro, entroncada con príncipes de la sangre real de Portugal.<sup>69</sup> Y de aquí descienden: don Fernando Ruiz de Castro, Portugal y Osorio, cuarto Conde de Lemos y primer Marqués de Sarria (título creado para él y los hijos primogénitos de su descendencia en 1543), muerto en 1575, que, por haberse casado con doña Teresa de Andrade Zúñiga y Ulloa, hereda de su esposa y pasa a su descendencia, nuevas heredades y títulos como son el Condado de Villalba, las posesiones de la Casa de Andrade y las villas de Puente de Eume, el Ferrol y Villalba.<sup>70</sup>

En Don Juan de Castro hay referencias a todos estos nuevos lugares y nuevos títulos que no poseían antes los Castro, y que se incorporan ahora a esta familia y son heredados por:

a. el sucesor don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, quinto Conde de Lemos, segundo Marqués de Sarria, tercer Conde de Villalba y primer Conde de Andrade, muerto en 1590.<sup>71</sup> Esto indica que dichas referencias son posteriores al cuarto Conde de Lemos y no anteriores. Este conde se casó con doña Leonor de la Cueva y Girón.

b. Sigue la línea don Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, sexto Conde de Lemos, tercer Marqués de Sarria, cuarto

---

<sup>69</sup>Ibid., IV, 500, 502.

<sup>70</sup>Ibid., IV, 533, 533-36 nota 2.

<sup>71</sup>Ibid., IV, 536-38.

Conde de Villalba y segundo Conde de Andrade, de quien Lope fue secretario antes de 1598 como dejamos dicho. Murió en 1601. Se casó con doña Catalina de Zúñiga y Sandoval.<sup>72</sup>

c. Lo hereda don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, séptimo Conde de Lemos, cuarto Marqués de Sarria, quinto Conde de Villalba y tercer Conde de Andrade, de quien Lope fue secretario de 1598 a 1600, y a quien celebra en su comedia bajo el nombre de don Juan de Castro. Murió en 1622. Se casó con doña Catalina de la Cerda y Sandoval, su prima hermana e hija segunda de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, cuarto Marqués de Denia, quinto Conde y primer Duque de Lerma, y primer Ministro de la Monarquía. Este matrimonio no tuvo descendencia.<sup>73</sup>

El nombre don Juan de Castro fue común y corriente en el linaje de los Castro, antecesores de don Pedro Fernández de Castro, el séptimo Conde de Lemos, habiendo, a partir del siglo XV, cuatro personajes históricos femeninos con el nombre de doña Juana de Castro<sup>74</sup> y cuatro masculinos con el nombre de don Juan de Castro.<sup>75</sup> Esto indica que el personaje literario don Juan de Castro no tuvo Lope que inventarlo, sino que lo pudo haber tomado de esta familia donde ya era un nombre muy común, además de ser poético y literario.

---

<sup>72</sup>Ibid., IV, 545-550.

<sup>73</sup>Ibid., IV, 550-557. (Amezúa está equivocado al considerar que este conde tuvo dos hijos. op. cit., II, 378)

<sup>74</sup>Ibid., IV, 458, 486, 490, 497.

<sup>75</sup>Ibid., IV, 482, 486, 490, 545.

En la comedia, cuando don Juan se despide de Galicia para irse a Inglaterra dice "Adiós, Monforte, Sarria, Andrade y Lemos," (93) y todos estos lugares están relacionados con el patrón de Lope, don Pedro Fernandez de Castro, quien nació en la villa de Monforte de Lemos<sup>76</sup> y fue Marqués de Sarria, Conde de Andrade, de Lemos y Villalba. Es significativo que don Juan se despida de Monforte, lugar más relacionado con don Pedro (el patrón de Lope que fue séptimo Conde de Lemos y cuarto Marqués de Sarria, -arriba c-) que con su abuelo, (arriba a.) que nació en La Coruña,<sup>77</sup> o con su padre; (arriba b.) que nació en Cuéllar.<sup>78</sup>

Las identificaciones principales que se hacen en la obra de los títulos de don Juan de Castro son:

1. "don Juan, señor de Andrada,  
de Puentes de Eume y Ferrol." (96)
2. "don Juan de Castro y Lemos." (102)
3. "Yo soy Conde de Villalba." (112)
4. "agora, por no heredado,  
sólo Conde de Villalba  
es en Galicia llamado." (121)
5. "don Juan de Castro, famoso  
Conde y señor de Villalba,  
del príncipe de Galicia  
hijo: así agora le llaman." (123)
6. "Yo soy el Conde de Andrada." (154)

---

<sup>76</sup>Ibid., IV, 551.

<sup>77</sup>Ibid., IV, 536.

<sup>78</sup>Ibid., IV, 545.

Todos estos títulos pertenecen a don Pedro Fernández de Castro, el cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos, a quien don Juan representa (arriba c). No dice Lope que don Juan sea Señor o Marqués de Sarria, pero se menciona varias veces en la obra el pueblo de Sarria, que era una de tantas posesiones del mecenas de Lope y que todavía existe hoy en día en la provincia de Lugo, cerca de Monforte de Lemos. Sin embargo, en el acto segundo de El mejor amigo el muerto, que es refundición de Don Juan de Castro, se dice que don Juan es "señor de Sarria y Lemos,"<sup>79</sup> lo cual indica que por lo menos Francisco de Rojas Zorrilla, el autor de este acto, tenía presente que el personaje don Juan de Castro, original de Lope, era señor de Sarria y Lemos porque representaba al mecenas de Lope, quien también era señor de Sarria y Lemos (Marqués de Sarria y Conde de Lemos).

Aunque todos los títulos enumerados pertenecen al séptimo Conde de Lemos, también son comunes al quinto y sexto Conde de Lemos, sin embargo es indudable que Lope se está refiriendo a su amo, el séptimo Conde de Lemos y no a sus antecesores, pues en la obra también nos dice de don Juan que

Era Sandoval su madre;  
 llaman don Pedro a su padre,  
 de Castro, y Lemos también,  
 y él se apellida don Juan. (121)

---

<sup>79</sup>Luís de Belmonte, Francisco de Rojas, y Pedro Calderón de la Barca, El mejor amigo el muerto, en Biblioteca de autores españoles, XIV, 479; LII, 570.



Esta información encuadra con el hecho histórico de que la madre de don Pedro, el séptimo Conde de Lemos, fue doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, según Béthencourt (arriba b.) o doña Catalina de Sandoval y Zúñiga, según otros genealogistas,<sup>80</sup> mientras que las madres del quinto y sexto Conde de Lemos no llevan ese apellido.

Referente a "llaman don Pedro a su Padre" debemos notar que aunque el padre del séptimo Conde de Lemos se llamaba don Fernando (arriba b.) y no don Pedro, puede que familiarmente se le siguiera llamando también don Pedro como a su antecesor, el quinto Conde de Lemos (arriba a.), y prueba de esto es que el contemporáneo Matías de Novoa, ayudante de cámara de Felipe IV, que escribe su Historia de Felipe III o Memorias de Matías de Novoa por esa época y que difícilmente se podría equivocar, dice, refiriéndose al mecenas de Lope de Vega: "Don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y de Andrada, Marqués de Sarria; [fue] hijo del Conde D. Pedro [. . .]"<sup>81</sup> Además, el simple hecho de que el primero, el quinto y el séptimo Conde de Lemos llevaran el nombre de don Pedro es suficiente motivo para que Lope, en su ficción literaria, considerara a don Juan de Castro como hijo o descendiente de don Pedro. O también es posible que el autor quisiera poner el nombre de su

---

<sup>80</sup> Cayetano de la Barrera, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español (Madrid: 1860), pág. 203.

<sup>81</sup> Matías de Novoa, Historia de Felipe III o Memorias de Matías de Novoa (Madrid: 1875), I, 319.

patrón don Pedro<sup>82</sup> en la obra, como padre de don Juan, aunque después lo desarrolle en la figura de don Juan mismo.

Más adelante, el autor nos da más información sobre los padres de don Juan de Castro y dice:

del Príncipe de Galicia  
y doña Elvira de Rojas  
es hijo, y Conde de Andrada;  
don Juan de Castro se nombra. (158)

Esta cita no contradice la anterior donde dice que su madre era Sandoval, sino que añade otro apellido (Rojas) de la madre del séptimo Conde de Lemos, quien, aunque se le conozca comúnmente como doña Catalina de Zúñiga y Sandoval o doña Catalina de Sandoval y Zúñiga, por ser "hija mayor de Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, cuarto Marqués de Denia, tercer Conde de Lerma",<sup>83</sup> y por ser hermana de "Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, cuarto Marqués de Denia, quinto Conde y primer Duque de Lerma"<sup>84</sup> pudiera y debiera llevar el apellido Rojas, quedando como doña Catalina de

---

<sup>82</sup>En el reparto inicial, antes del acto I, este personaje lleva el nombre de Don Pedro de Alarcos, lugar o apellido este que no se menciona nunca en la comedia, y que tampoco aparece en la genealogía de los antecesores de los Condes de Lemos, por lo tanto, creemos que dicho nombre es invención literaria del autor, o quizás una asociación con Artús de Algarbe. Esto no contradice el hecho de que Don Pedro, en el contexto de la obra, representa al padre o a un antecesor de don Pedro Fernández de Castro, el séptimo Conde de Lemos.

<sup>83</sup>Béthencourt, op. cit., IV, 548.

<sup>84</sup>Ibid., IV, 555. Es posible que Béthencourt haya trastocado el orden numérico de los títulos de este personaje, quien por ser descendiente del cuarto Marqués de Denia y tercer Conde de Lerma, debiera figurar como quinto Marqués de Denia cuarto Conde de Lerma.

Sandoval y Rojas, y así la llama, por ejemplo, Eduardo Juliá Martínez.<sup>85</sup> De todas formas, el hecho de que Lope nos da los apellidos Sandoval y Rojas indica que se está refiriendo a la madre del séptimo Marqués de Lemos. Además, Lope conocía bien a esta señora, pues a ella le dedicó las Fiestas de Denia (1599). Con respecto a Elvira (en lugar de Catalina), pudo escogerlo el poeta por ser poética y corriente en nuestra literatura, pues no es su intención el representar el nombre exacto del personaje histórico que tiene en mente, o, lo que es todavía más probable, lo pudo haber tomado de la primera mujer de donde descienden todos los señores de Lemos y Sarria de la Casa de Castro de la primera raza, cuyo nombre es Elvira Osoreo o Suárez, señora de Lemos y Sarria que "llevó los feudos de Lemos y Sarria en su matrimonio a la casa de los Castros, y que habían de mantenerse . . . á través de los siglos, en su ilustre descendencia."<sup>86</sup>

Tiene razón Lope en llamar "príncipe de Galicia" al padre de don Juan de Castro, pues históricamente la "gran familia de los Condes de Lemos de la segunda raza . . . tuvo siempre la consideración en España de Príncipe."<sup>87</sup> Y así, el autor también considera "Príncipe" a su mecenas en la epístola "Al excelentísimo Conde de Lemos" ya citada.

---

<sup>85</sup>Eduardo Juliá Martínez, "Documentos, Lope de Vega en Valencia," Boletín de la Real Academia Española, III (1916), 553 nota 129.

<sup>86</sup>Béthencourt, op. cit., IV, 440.

<sup>87</sup>Ibid., IV, 500.

Muchos son los linajes y genealogías que Lope immortalizó en sus comedias.<sup>88</sup> Miguel Herrero García nos dice que "Por confesión propia [de Lope], pues, sabemos que ha escrito unas comedias genealógicas fabulosas y otras en las que ha respetado los datos tenidos por históricos."<sup>89</sup> En nuestra comedia, entonces, Lope es fiel a la historia porque entronca correctamente los apellidos Rojas y Sandoval con los de la familia Castro, y porque los títulos dados al protagonista don Juan de Castro son los mismos que tenía don Pedro Fernández de Castro, el séptimo Conde de Lemos.

¿Tuvo Lope de Vega alguna base histórica para llamar "Clarinda" a la esposa de don Juan de Castro?

La esposa de don Pedro, el séptimo Conde de Lemos (arriba c), que representa a don Juan de Castro, fue doña Catalina de la Cerda.<sup>90</sup> Ahora bien, los nombres Clarinda y Catalina son muy parecidos, y además, Catalina de la Cerda empieza, termina y contiene todas las letras de Clarinda. Así es muy probable que Clarinda sea la representación de Catalina de la Cerda. Y esto no es exagerado, pues Lope de Vega es amigo de este disfraz literario,

---

<sup>88</sup> Miguel Herrero García, op. cit., pág. 513.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Esta señora se llama Catalina de la Cerda y Sandoval, según documentos publicados por Pérez Pastor (Memorias de la Real Academia Española, X (1910), 319) e inscripciones anotadas por Béthencourt (op. cit., IV, 556). La Barrera está equivocado al llamarla Catalina de Sandoval y Zúñiga, como a la madre del séptimo Conde de Lemos (op. cit., pág. 204).

claramente notado también en Tibaldo, el nombre del muerto agradecido, quien en Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe se llama Talabot, de donde el autor saca a Tibaldo por simple metátesis de las consonantes intermedias, disimilación de la primera "a" y sonorización de la "t" final.

Lope de Vega describe a don Juan de Castro con grandes cualidades que lo hacen un ejemplo de caballero: es virtuoso, piadoso, caritativo, magnánimo y constante a lo prometido. En esto se parece al séptimo Conde de Lemos que es descrito por los historiadores de la época como perfecto caballero que "resplandeció en la magnanimidad, en la constancia, en la sinceridad urbana . . . la religión;"<sup>91</sup> y estaba dotado de "entereza y virtud, y de religiosa conciencia; príncipe a mi ver, de soberanas partes."<sup>92</sup>

Estas similitudes pueden significar que el autor también tenía presente las cualidades de su patrón al describir a don Juan de Castro. Por otra parte, Lope está basando su comedia en Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe, a quien sigue frecuentemente en los más mínimos detalles. Así, las cualidades y virtudes cristianas de gran caballero que tiene don Juan las pudo haber tomado también de Oliveros de Castilla, o pudiera ser que usara esta novela de caballería porque en Oliveros él tenía un ejemplo de perfecto caballero, adecuado para halagar a su mecenas en la figura de don

---

<sup>91</sup>Matías de Novoa, op. cit., I, 320.

<sup>92</sup>Ibid., II, 88.

Juan. Pero debemos señalar que en dicha novela, aunque Oliveros sea "el mejor caballero de todo el mundo"<sup>93</sup> (don Juan también es "el mejor español / que vio lo mejor de Europa." (158)) no se menciona nunca, ni se insiste por otros medios, en que sea gran señor ilustre y famoso. Él es simplemente un héroe que no tiene ningún defecto. Ahora bien, en la caracterización de don Juan, Lope de Vega cambia su fuente original para insistir en esta cualidad de ilustre y famoso, y en un defecto, el de la presunción, que no existen en Oliveros, y que son propios de don Pedro Fernández de Castro, el séptimo Conde de Lemos, según los escritores de la época.

Con respecto a la cualidad de famoso que tiene el séptimo Conde de Lemos, María de Zayas y Sotomayor nos dice en la novela quinta de sus Novelas ejemplares y amorosas que "don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, [fue] nobilísimo, sabio y piadoso príncipe, cuyas virtudes y excelencias no son para ser escritas en papeles, sino en láminas de bronce y en lenguas de la fama."<sup>94</sup> Las cualidades principales de don Juan de Castro son también la piedad y la fama. De acuerdo a esta descripción, don Juan quiere entrar en unos torneos o justas para honrar

a Galicia y a los Castros  
y que en bronce y alabastros  
escribieran esta hazaña. (105)

---

<sup>93</sup>Anónimo, Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe, ed. Ignacio B. Anzoátegui (Buenos Aires: 1943), pág. 89.

<sup>94</sup>María de Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares (Madrid: 1948), pág. 245.

Y los personajes de la obra se refieren a su fama de la siguiente manera:

Don Juan de Castro famoso,  
por quien la fama apercibe  
su pluma inmortal, y escribe  
vuestro nombre victorioso. (125)

famoso don Juan de Castro  
desde Compostela a Londres  
y desde el Norte al Ocaso; (163)

don Juan de Castro, famoso  
Conde y señor de Villalba, (123)

¿Qué no hiciera menos del señor de Lemos  
el hijo ilustre, el nuevo Cid hispano? (131)

¡Conde ilustre! (183)

Francelisa lo ama, sin nunca haberlo visto, porque a ella  
el amor le entró por los oídos: "entra amor por los oídos", (151)  
o sea, lo ama por su fama:

La fama deste don Juan,  
Feniso, con vivo fuego  
me abrasa. (151)

Estas mismas cualidades las tiene don Pedro Fernández de  
Castro, quien fue el más ilustre y famoso de los Condes de Lemos:  
"es el personaje de las épocas modernas que dió más fama a la Casa  
de Lemos y uno de los más ilustres de su época."<sup>95</sup>

Se insiste también en la comedia en otras cualidades de don  
Juan de Castro que corresponden, según la historia, a don Pedro  
Fernández de Castro, el mecenas de Lope; y que en Oliveros de Castilla  
están relegadas a un plano muy secundario. En don Juan se alaba a

---

<sup>95</sup>Béthencourt, op. cit., IV, 551.

la persona, al "yo" individual, mientras que en Oliveros se alaban más sus hechos guerreros y sus virtudes cristianas, y no se alaba en absoluto el "yo" individual. Así, de don Juan se dice que es "discreto caballero" (127), y que "no hay cosa en que no muestre ingenio y arte" (127). Se alaba su valentía, su ingenio y su gala:

..... don Juan  
 en gracia y virtud creciendo,  
 en donaire, amor y galas,  
 en gentileza e ingenio, (84)

El aire, la valentía,  
 gracia, donaire y destreza  
 gentileza y gallardía

.....  
 todas se juntan en él. (118)

No vi tanto valor de hombre en mi vida. (115)

.... el mejor español  
 que vio lo mejor de Europa. (158)

De estas cualidades nos habla también Matías de Novoa, refiriéndose a don Pedro, el cuarto Marqués de Sarria, séptimo Conde de Lemos y señor de Lope de Vega. Matías de Novoa nos dice que se llevaba

la gala y los ojos de Palacio en la bizarría, en el espíritu, en el ingenio y buen gusto de las cosas; el aplauso y la alabanza era común, llevándosela de todos los hombres más valientes del mundo.<sup>96</sup>

Más decisivo aún, en nuestra demostración de que don Juan de Castro es la corporeidad del patrón de Lope de Vega, es el defecto de la presunción que el autor le dio a don Juan, cambiando

---

<sup>96</sup>Matías de Novoa, op. cit., II, 88.



así su fuente original, donde Oliveros no tiene ningún defecto.

En Oliveros de Castilla, el rey de Irlanda busca vengarse de Oliveros porque éste, entre otras razones, le venció en las justas. En la comedia, el rey de Irlanda solamente le tiene envidia a don Juan de Castro por el mismo motivo, pero lo odia y trata de vengarse de él, porque él había enseñado en la corte una banda que al rey de Irlanda se le había caído en un encuentro que tuvieron, diciendo y presumiendo de que se la había quitado (124). El rey de Irlanda dice:

. . . que una banda que perdí,  
luego a palacio llevé,  
y dijo donde lo oí:  
"Ésta en Irlanda se vio."  
Corríme, y sobre picado,  
Mauricio, ocasión me ha dado  
a volver con gente aquí. (124)

Luego lo acusa de su vanidad y presunción:

Porque no te alabes  
de victorias que no tienes, (133)

Como consecuencia de estos defectos de don Juan, el rey de Irlanda lo desafía:

"Conde: En palacio os alabastes de una  
banda, que riñendo con vos se me cayó  
en el suelo, que me la habíades quitado;  
y para daros a entender que mentís, os  
quedo esperando con mi capa y espada,  
desde que recibáis ésta hasta las doce  
de la noche. -El Rey de Irlanda." (130)

Esta presunción se ve también en el carácter un poco vanidoso que don Juan muestra mediante la exaltación de su propia personalidad y valor y los muchos comentarios que él, y no otro

personaje, hace de sí mismo: entre otras razones, él dice que quiere entrar en las justas "para ensalzar el blasón / de mi nombre ilustre y claro!" (105) Él pensaba ir a la corte de Inglaterra y conseguir armas, caballo y vestido sólo con identificarse a cualquiera: "pues como alguno llegara / y le dijera quien soy, / y el sobredicho es la cara" (112), porque "No mira en España el alba / un hombre más bien nacido" (112) que yo:

..... Yo soy,  
por ese nombre, tan bueno  
como tú, pero aunque estoy  
de su fama y honra lleno,  
también al nombre la doy  
con ser quien soy y quien sabes. (133)

Yo soy el Conde de Andrada,  
yo soy aquel español  
notorio desde el Ferrol  
y el Sil a la Citia helada. (154)

¿Sabes quién los Castros son?  
¿Sabes mi grande opinión? (155)

¿cómo sabes de ti  
que me podrás igualar? (156)

Esta exaltación propia de la individualidad no existe en Oliveros.

Después de las justas, cuando el rey de Irlanda le pregunta irónicamente "¿Ha derribado a muchos?" (117), don Juan contesta con vanidad: "Más de treinta, / y entre ellos tres hombres de importancia, / reyes las (sic) dos de Irlanda y de Sicilia" (117). Como consecuencia de esto, el rey de Irlanda lo llama "arrogante" y lo ataca; más tarde lo vuelve a atacar en un desafío; se le vuelve a llamar arrogante: "Date a prisión, arrogante" (133), y se lo lleva

preso para Irlanda. Así, don Juan es hecho preso principalmente por haber sido presuntuoso con el incidente de la banda, y por ser arrogante y vanidoso.

Este mismo defecto de la presunción lo tenía el séptimo Conde de Lemos, según nos dice su coetáneo Matías de Novoa que le conocía bien:

era el Conde de Lemos (dejemos aparte lo de gran señor, sobrino y yerno del Duque) presumido, y aunque este vicio tenga mucho de culpable, y más en las personas grandes, en él era con alguna disculpa, porque era de gallardo entendimiento, buen Ministro y de relevante consejo, entereza y virtud, y de religiosa conciencia; Príncipe, á mi ver, de soberanas partes, si no adolesciera, como digo de la presunción de señor y de entendido . . . era como gran señor, ambicioso de honor y de lugares altos, y quisiera . . . granjear con modestia alguna parte de la gracia del Rey, no para otros fines que para ser bien visto.<sup>97</sup>

Por todos estos detalles que hemos venido señalando sobre el protagonista, concluimos que Lope de Vega tenía presente, no sólo los títulos, sino también la personalidad de don Pedro Fernández de Castro en el momento de caracterizar a don Juan de Castro, y que puso en la obra no sólo sus cualidades para halagarlo, sino también sus defectos, apartándose así de Oliveros de Castilla donde tales defectos no existen.

Así, no es de extrañarnos tampoco que la relación tan afectuosa que hay entre el criado Roberto y don Juan de Castro sea una reminiscencia constante en la comedia del mismo afecto que el autor profesó a su señor, el séptimo Conde de Lemos.

---

<sup>97</sup>Ibid., II, 88.

Es común conocimiento entre los críticos que Lope de Vega nos ha dejado muchos datos autobiográficos en sus obras, y que a veces él habla de sí mismo a través de sus personajes.<sup>98</sup> Aunque Belardo es el disfraz literario más corriente de Lope, y aunque Belardo se llama también un pastor que aparece en la comedia, aquí es Roberto, el criado de don Juan, quien en realidad representa un eco de Lope. Este criado muestra un afecto muy grande hacia su amo, con repetidas declaraciones de amor y estima que son un reflejo del amor y estima que Lope profesaba a su señor el séptimo Conde de Lemos. Lope muestra su cariño hacia su patrón de la siguiente manera:

El dulce trato del discurso nuestro  
(Perdonad el lenguaje) os tuvo y quiso  
Por señor, por Apolo y por maestro

.....

Mostrara yo con vos cuidado eterno;  
Mas haberos vestido y descalzado  
Me enseñan otro estilo humilde y tierno.  
La vana ostentación de hablar pensando  
No corre aquí con el honor parejos,  
Aunque digáis: "Quin términ de criado."

.....

Por Dios que os he de hablar como amor manda,  
Con libertad y natural impulso.

.....

Hablaré con lenguaje de criado

.....

Porque es amor, y amor que os debo.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup>José María de Cossio, op. cit., págs. 17-18.

<sup>99</sup>Lope de Vega, Colección escogida de obras no dramáticas, págs. 403-405.

Ya sabe cómo le amo y reverencio, y que he dormido a sus pies, como un perro, muchas noches; esos vuelvo como entonces a besar mil veces; y le suplico crea mi amor, y quan en el alma tengo aquellas memorias.<sup>100</sup>

El criado Roberto también expresa su amor hacia don Juan con la misma fuerza afectiva:

que precio seguirte más  
que si mil mundos me das. (96)

..... mi amor,  
que en ser firme persevera, (160)

.....don Juan,  
quien tanto me quiso a mí, (161)

..... que adoro  
tu sombra! (162)

¡Don Juan, mi grande señor!  
¡Cómo conozco en tu amor  
que estoy hablando contigo! (168)

... no tengo cosa en esta vida  
de más estima que don Juan de Castro  
.....  
en viéndole afligir o que se queja  
de su poca salud, pierdo el juicio, (127)

Lo que es más significativo, sin embargo, es el hecho de que Roberto nos habla de los diferentes oficios que él desempeñó como criado de don Juan, los cuales son los mismos oficios que Lope tuvo cuando servía al entonces joven Marqués de Sarria. Roberto dice a Floriana que había sido "Mayordomo y secretario / de un Príncipe," (128) y

(que le he criado, en fin,  
y allá en España  
en diversos oficios le he servido,  
ya contador, ya mayordomo he sido). (127)

---

<sup>100</sup>Lope de Vega, Obras sueltas (Madrid: 1778), XVII, 403.

FLORIANA

¿Qué oficio en España hacía [Roberto]?  
¿Secretario o contador?

PAEZ

Tiénele el conde amor,  
de uno y otro le servía. (137)

.....  
Esta dama que [Roberto] requiebra  
me ha dicho que es secretario  
en Galicia de don Juan. (139)

Rugero, el amigo de don Juan, también va a llamar siempre "secretario" (139,148) a Roberto en la comedia.

Lope nos había dicho que fue criado y secretario de don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, de Andrade y de Villalba. Roberto tiene en la comedia las mismas funciones de criado y secretario pero añade que también fue mayordomo y contador de don Juan de Castro, también Conde de Lemos, de Andrada y de Villalba. Ahora bien, estos dos últimos títulos que añade Roberto caen también dentro de las funciones de un secretario y de un criado, pues "mayordomo" se define como "criado principal"<sup>101</sup> y contador es también oficio propio de un secretario, el cual no sólo se encarga de la escritura de cartas sino también de la "dirección principal de los negocios de algún Príncipe, señor, caballero,"<sup>102</sup> y esto es lo mismo que ser contador. Así, ser criado y secretario puede abarcar muchas funciones, entre ellas el ser mayordomo y contador.

---

<sup>101</sup>Elías Zerolo, Diccionario enciclopédico de la lengua castellana (París: s. f.), II, 281.

<sup>102</sup>Diccionario de Autoridades, ed. facsímil de la Real Academia Española (Madrid: 1963), VI, 61.

Entonces, Lope pudo haber ejercido también estas funciones alguna vez en su categoría de criado y secretario, pues como dice Roberto "en diversos oficios le he servido". Mas debemos señalar que Lope, durante su servicio, se alababa pomposamente en la portada de sus obras de ser "Secretario del Marqués de Sarria", cuando en realidad también había desempeñado otros diversos oficios como el haber sido su ayudante de cámara y criado que en la intimidad lo "cuidaba", "vestía", y "descalzaba", y se dormía a sus pies "como un perro" (como ya se ha mencionado). En Roberto también vemos este mismo impulso de jactarse e identificarse como mayordomo y secretario de don Juan de Castro, cuando en la realidad sólo era su criado: "Ninguno sabe que he sido / más que un honrado criado;" (126) y "lacayo" (162). Así, en realidad, Lope está hablando aquí por boca de Roberto. Lo más seguro es que Lope fue principalmente un "honrado criado" -como dice Roberto-, que por haber sido "en su juventud vanidoso, arrogante, pagado con exceso de sí mismo,"<sup>103</sup> y por querer medrar en aprecio y estima sirviendo a tan alto personaje se jactaba vanamente ante los ojos del público (como lo hace aquí Roberto) de haber sido "Secretario del Marqués de Sarria". En la portada de La Arcadia (1598) no sólo se atribuye este título a sí mismo, sino que también "tenía la vanidosa jactancia de sacar su propio retrato [tallado en madera] en la figura de un atildado caballero de facciones aristocráticas, de enhiestos y aguzados

---

<sup>103</sup>Amezúa, op. cit., I, 271.

bigotes, barba atusada, frente limpia, correcta nariz y poblado cabello, luciendo, como si se tratase del primogénito de un grande, la escarolada y frondosa lechuguilla."<sup>104</sup> Esta es la época en que Lope quería medrar en aprecio y estima sirviendo a grandes señores. Este "querer ser" también lo hallamos en Roberto en estos términos:

Ya me honra  
porque Floriana crea  
que soy hombre de valor;  
quien sirve a buenos, bien medra.  
Aquí, gran señor, estoy. (139)

Más tarde Roberto le explica a Rugero, creyendo que es don Juan, por qué se las echó de secretario, a la vez que lo alaba:

Si es porque fui tu lacayo  
y tuve aquel pensamiento [de llamarse secretario]  
ya de la empresa desmayo,  
aunque me dio atrevimiento  
darme de tu sol un rayo. (162)

Y luego añade "Mira lo que te he servido / en Sarria, en Monforte, en Lemos," (162) lugares estos pertenecientes al mecenas de Lope, en donde posiblemente Lope lo sirvió o acompañó alguna vez.

Concluimos, entonces, que como don Juan de Castro representa al séptimo Conde de Lemos, así mismo Roberto va a ser una representación del autor, quien, consciente o inconscientemente, va a hablarnos a través de este criado de la situación, el cargo y los sentimientos que tuvo hacia su mecenas cuando lo sirvió de 1598 a 1600.

---

<sup>104</sup>Ibid., I, 267.



Don Juan de Castro no es un personaje imaginario como cree McCready;<sup>105</sup> sus hechos son imaginarios por haberlos tomado el autor de Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe, pero el personaje tiene bases históricas, como queda demostrado, por ser representativo de Don Pedro Fernandez de Castro, el séptimo Conde de Lemos.

Las armas de Don Juan de Castro no nos pueden ayudar a precisar que se refieran específicamente a este personaje histórico, sólo podemos añadir que Don Juan, por apellidarse Castro, tiene las mismas armas de los Castro históricos y aquí, por estar refiriéndose el autor a su mecenas, estas armas sirven para alabarlo y para expresar el españolismo de ambos.

Julio de Atienza da por armas de los Castros: "En campo de plata, seis roeles de azur,"<sup>106</sup> que es lo mismo que "En campo blanco sembrado, los seys azules Roeles,"<sup>107</sup> pues en la terminología heráldica el metal de plata se representa en la pintura con el color blanco. En la comedia se hace mención de estos roeles:

Puso en Irlanda presidios  
donde en mil rojas banderas  
sus seis roeles azules  
dan envidia a las estrellas. (187)

---

<sup>105</sup>Warren T. McCready, La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos (Toronto: 1962), pág. 90.

<sup>106</sup>Julio de Atienza, Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y títulos nobiliarios (Madrid: 1948), pág. 559.

<sup>107</sup>Argote de Molina, Nobleza de Andalucía (Sevilla: 1588). Citado por Warren T. McCready, op. cit., pág. 98.

Aquí se describen las armas de los Castro dibujadas en las banderas, pero dice "rojas banderas", en lugar de "blancas banderas" (como debiera decir pues el escudo de los Castro tiene el fondo blanco), porque Lope está mezclando las banderas de Santiago, que parecen rojas a distancia debido a sus cruces rojas, (ya antes se dijo "entre mil veneras blancas / bordadas de cruces rojas" (158)) con el fondo blanco del escudo de los Castro y sus seis roeles azules. McCready no halla razón para este trueque del color y lo considera una "anomalía" característica del autor, ya notada también en otras obras.<sup>108</sup>

Por los títulos dados en la comedia a don Pedro y a su hijo don Juan de Castro y por los lugares mencionados, deducimos también que la acción del acto I de la primera parte se desarrolla en la villa de Monforte de Lemos, que era posesión de los Condes de Lemos históricos y que está situada, todavía hoy en día, en la provincia de Lugo (Galicia).

#### Conclusión del capítulo I

En el presente capítulo hemos visto que el cuento en que se basa Don Juan de Castro es de orígenes antiquísimos y Lope lo tomó de Oliveros de Castilla que fue traducida al español en 1499. En esta novela hay dos leyendas: la de los dos amigos y la del muerto agradecido. Lope siguió de cerca a su fuente y trató las dos leyendas juntamente en su comedia que dividió en dos partes con tres actos cada una. La obra de Lope fue continuada con las diferentes ediciones y refundiciones que se hicieron de El mejor amigo el muerto. Esta obra

---

<sup>108</sup> Warren T. McCready, op. cit., págs. 99, y 22.

tiene una sola parte con tres actos, escrito el primero por Luís de Belmonte Bermúdez, el segundo por Francisco de Rojas Zorrilla y el tercero por Calderón de la Barca. En esta obra los dos amigos y el muerto se reducen a dos personajes; uno de ellos es a la vez el mejor amigo y el muerto. Además, esta comedia se aparta bastante de la obra de Lope. La relación que existe entre Don Juan de Castro y Oliveros de Castilla es mucho más estrecha y paralela que la que existe entre Don Juan de Castro y El mejor amigo el muerto. El tema de la amistad es también mucho más fuerte en aquéllas que en ésta.

Con respecto a las bases históricas de la comedia de Lope debemos señalar lo siguiente. Se ha encontrado que los títulos dados a don Juan de Castro, sus entronques familiares y su personalidad tienen una firme relación con el mecenas de Lope, don Pedro Fernández de Castro, el cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos. Lope, además, ha cambiado su fuente original precisamente en los puntos que hacen coincidir a don Juan de Castro con el Conde de Lemos; esto es, Lope enfatiza el "yo" personal, la vanidad y la presunción del protagonista, que, juntamente con su piedad y fama, son un reflejo de la personalidad del séptimo Conde de Lemos. Por lo tanto el autor está describiendo a su patrón en la comedia. Sin embargo, no hay ningún suceso histórico en Don Juan de Castro que sea paralelo con los hechos de la vida del séptimo Conde de Lemos, ya que todos los sucesos de la comedia provienen de Oliveros de Castilla. Lo que hay en la comedia es la corporeidad del personaje histórico bajo el nombre literario de don Juan de Castro.

## CAPITULO II

### LA ESTRUCTURA DE LA OBRA Y SU RELACION CON OLIVEROS DE CASTILLA

El propósito de este capítulo va a ser el de comparar a Oliveros de Castilla con Don Juan de Castro para ver cómo Lope de Vega modificó su fuente y creó una comedia con cierta originalidad. A la vez que se hace esta comparación, también se va explicando la estructura de la comedia para mostrar que no es una extraña comedia, como se ha dicho, y que todas las acciones tienen explicación lógica a través de las cualidades del protagonista, que son premiadas, y las faltas, que son castigadas, y a través de sus valores de piedad y caridad que, juntamente con el tema de la amistad, dan unidad a la obra.

#### Primera Parte: Acto I

La comedia empieza con la exposición de los temas del amor que luego serán desarrollados. La Princesa, madrastra de don Juan, pregunta qué es amor; y una de las definiciones, que su dama Rosela le da, es que amor "es una oscuridad del alma", "un tema de locura", "un mal disfrazado bien." (83) Con esto se introduce, siguiendo la

nomenclatura de Joaquín Casaldüero,<sup>1</sup> el primer núcleo del acto I, que es el amor como apetito y enfermedad. Este amor había vencido a la razón y oscurecido el entendimiento de la Princesa, quien ama locamente a su hijastro don Juan. Este amor que "afrenta y deshonor" (85) es la primera fuerza o causa generativa que pone en movimiento la acción de la obra: don Juan saldrá de Galicia para Inglaterra huyendo del mal, "basilisco" (91) u oscuridad, que es la Princesa, para buscar la "gracia" (98) de Dios o claridad. Después de una larga presentación de este amor ciego, "obscuridad del alma" o entendimiento que sufre la Princesa, pasamos por contraste a la claridad del "diamante" (89) y "limpio espejo" (85) que es don Juan. Éste entra en el escenario con Rugero hablando del gran amor de amistad que los une. (85-57) Con esta conversación se introduce el segundo núcleo, que es el amor puro de la amistad. Luego se retoma otra vez el primer núcleo donde don Juan rehúsa las demandas amorosas de la Princesa. (88-90)

Los dos primeros núcleos son estáticos. En ellos no hay movimiento de acción, sólo hay el planteamiento de las situaciones amorosas mediante una pintura y contraste barroco de dos estados morales diferentes: la Princesa representa la fuerza del mal (por analogía tonalidades oscuras) y la tentación para don Juan. Éste

---

<sup>1</sup>Joaquín Casaldüero, "Sentido y forma de 'El vergonzoso en palacio'," Estudios sobre el teatro español (Madrid: 1971), págs. 96-121. Un núcleo puede comprender una o varias escenas, y yo lo uso aquí como una situación o situaciones que forman en sí una unidad relevante en el desarrollo de los personajes, los temas o las acciones de la obra.

huye del vicio para seguir el camino de la virtud y buscar la gracia de Dios (por analogía tonalidades claras). Aquí don Juan pone en práctica la virtud de la prudencia, la cual es "el fundamento de todas las virtudes"<sup>2</sup> que don Juan tendrá en el futuro y se define como "aquella virtud por cuya razón los hombres sabios eligen aquello que es bueno, y evitan aquello que es malo."<sup>3</sup>

El movimiento de la acción empieza, entonces, en el núcleo tercero, que es la huida de don Juan. Esta huida es causada por la Princesa; por lo tanto, ella es la iniciadora de las acciones de don Juan en la obra.

Pring-Mill, comentando los cinco principios que rigen el teatro español del siglo de oro, postulados por Alexander Parker en "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", nos dice que

The initiator may be there to pose a problem for the true protagonist, and the action may simply be designed to create the central situation through whose development the true theme and moral purpose may be expressed.<sup>4</sup>

El comportamiento y las acciones de la princesa van a crear, entonces, la situación para que el protagonista sea prudente y huya, y con esta huida se disponga a poner en práctica obras de

---

<sup>2</sup>Juan Huarte de San Juan, Examen de ingenios para las ciencias, ed. Rodrigo Sanz (Madrid: 1930), I, 82, 98.

<sup>3</sup>Raimundo Lulio, Filosofía moral, en Biblioteca de autores españoles, LXV (1922), 133.

<sup>4</sup>R. D. F. Pring-Mill, op. cit., pág. xviii.

piedad y caridad, de las cuales surge el tema de la obra que es el amor de amistad en aras de la lealtad y el sacrificio.

Los dos primeros núcleos corresponden en Oliveros de Castilla a los caps. VI-X, pero las imágenes de Lope son diferentes, simbólicas y originales. Lope sigue el esquema de la acción, pero mantiene libertad de expresión, concentrándose en el desarrollo de las pasiones fuertes del personaje y resumiendo muchos detalles de la prosa a breves brochazos poéticos. Sin embargo en Oliveros de Castilla también hay el contraste entre el vicio de la madrastra y la virtud buscada por Oliveros quien "siguiendo el camino de la virtud, fuyó de los aparejos del vicio" (29)<sup>5</sup>. En líneas generales, los caps. I y II sobre el nacimiento y bautismo de Oliveros faltan en Don Juan de Castro; el cap. III y IV sobre el padre del protagonista lo resume Lope en ocho versos (84); el cap. V sobre la enseñanza y práctica de las armas que los dos amigos tienen bajo el tutelaje de un caballero, falta en la comedia. Aquí se añade a Rosela, dama de la Princesa y personaje secundario de quien Rugero está enamorado, y a quien renuncia para dejársela a don Juan. De ella se vale Lope para demostrarnos que el amor de amistad es superior al amor carnal.

El tercer núcleo es la huida de don Juan, y comprende la aparición de su criado Roberto que huye con él, la despedida poética que ambos hacen de Galicia, la carta que don Juan deja a

---

<sup>5</sup>Esta comparación se hace en líneas generales, pues no se podría anotar aquí todos los detallitos que Lope sigue o cambia. Se señalan solamente los detalles más relevantes e importantes. Lope unas veces omite capítulos enteros de Oliveros de Castilla, otras veces los cambia de lugar y otras los resume en pocos versos, pero aún entre los capítulos omitidos hay detalles que él capta en diferentes momentos de su obra. Se usa la edición de I. B. Anzoátegui (Buenos Aires: 1943). Las futuras referencias van en el texto.

Rugero y la introducción de Tibaldo (después el muerto agradecido) en la obra, el cual le da entrada a don Juan en la nave y parten (91-97). Todo esto cae dentro del núcleo de la huida. En Oliveros de Castilla falta la trama secundaria del criado (Oliveros huye solo) y la despedida poética que hace don Juan de su tierra gallega: de Sarria, Monforte, Andrada, Lemos, los magostos, los nabos, el vino de Rivadavia, etc. O sea que Lope añade la trama secundaria del criado y centra su despedida en lugares y geografía de Galicia, introduciéndolo así en la obra la nota patriótica, el españolismo y galleguismo que falta en dicha novela, donde Oliveros, por el contrario, se despide en términos vagos de los nobles caballeros, las justas, los torneos, la música y las damas (cap. XII). La carta que don Juan deja a su amigo corresponde al cap. XI de la novela, pero aquí Oliveros también deja a su amigo una "redoma" de agua por la cual éste sabría de sus peligros cuando el agua cambiara de color. Esta agua milagrosa y fantasía propia de novela de caballería la elimina Lope. En el cap. XI Oliveros moraliza sobre los beneficios de seguir la virtud y huir del vicio, y en los caps. XI, XII y la mayoría de los restantes, Oliveros reza y se encomienda continuamente al Dios Todopoderoso. De este subterfugio se vale el autor para dar en el epílogo final las razones de las sinrazones de su cuento, explicando y defendiendo la verosimilitud de las acciones fantásticas de la obra; y las que no puede explicar por medio de causas naturales, las explica diciendo que dichas acciones sucedieron así por la voluntad de Dios que siempre escuchaba las oraciones y ruegos de Oliveros. Lope no moraliza en su obra y relega a un plano secundario la religiosidad de don Juan, quien



invoca al cielo y reza en unas pocas ocasiones. Su virtud religiosa la muestra el autor más a través de sus buenas obras que a través de los rezos. Lope tampoco trata de justificar con explicaciones propias la verosimilitud de los acontecimientos. En el cap. XII de la despedida, Oliveros invoca y se encomienda a Dios antes de partir. En la misma despedida, don Juan, por el contrario, comete el error de invocar y encomendarse a los astros y a la fortuna: "Influye templanza luna, / don Juan de Castro, fortuna, / en tus manos se encomienda." (97) Así, aunque don Juan está huyendo del mal para buscar el bien, todavía no ha encontrado el camino de la virtud cristiana y la gracia, y, el núcleo cuarto o naufragio de don Juan estaría justificado en la comedia, pues se puede interpretar como castigo de la providencia al error de don Juan. En la comedia la introducción de Tibaldo, que le da entrada a don Juan en la nave, corresponde al cap. XII de la novela. Este núcleo de la huida se interrumpe dos veces en la comedia con dos cambios de escena para presentarnos el dolor de Rugero al leer la carta de don Juan (93-94), (Oliveros de Castilla, cap. XIII) y los lamentos de sus padres al enterarse de la partida (97-98), (Oliveros de Castilla, caps. XIV-XV). Por supuesto Lope elimina la parte donde los padres de Oliveros, Artús y casi todos los caballeros de la corte se desmayan al enterarse de la partida de Oliveros, además de rasgarse la ropa, arañarse la cara con las uñas hasta sangrar, arrancarse los cabellos, dar cabezadas contra las paredes etc. (caps. XIV-XV).

El cuarto núcleo es el naufragio (98-100). Aquí don Juan invoca por primera vez a divinidades cristianas, la Virgen y Santiago, y se arrepiente de sus pecados: "valedme, que me anegan / pecados, más que el mar y el viento fiero!" (98). Como consecuencia de su oración sale nadando en una tabla. Su salvación aparece como primera ayuda del cielo que había oído sus ruegos. Así lo cree don Juan cuando dice: "¡Mis ruegos al fin oistes!" (98), "Sacóme el cielo del mar, / y trújome a la ribera" (107), "tomé puerto / por milagro en Plemúa" (127).

Don Juan es más humano que Oliveros, tiene defectos y cualidades, va del error al arrepentimiento, de la oscuridad a la claridad. Oliveros por el contrario es un héroe sin ningún defecto, un personaje estético, una figura literaria cuya perfección le resta humanidad.

En Oliveros de Castilla el naufragio corresponde al cap. XVI. Oliveros también invoca a Dios e inmediatamente se aparecen dos ciervos en los cuales él y el caballero Juan Talabot (después el muerto agradecido) salen nadando. Lope elimina esta parte fantástica de los ciervos y el gran arrepentimiento de la madrastra, que en Oliveros de Castilla se vuelve piadosa y se propone rezar por el resto de su vida y repartir sus tesoros entre los pobres (cap. XV).

En conclusión, en estos cuatro núcleos del acto I hemos visto por contraste dos clases de amor: el amor como enfermedad y el amor puro de la amistad. El primero trae como consecuencia

que don Juan huya del vicio para buscar la virtud a través de obras piadosas que se llevarán a cabo en el acto II y el resto de la obra. El segundo prueba ser superior al amor carnal: Rugero quiere dejarle Rosela (la dama de la Princesa) a don Juan y viceversa. Estos amigos, como son tan parecidos en todo y se tienen tanta amistad, cada uno se siente obligado a querer lo que el otro quiere, y cada uno quiere a Rosela porque el otro la quiere y para dársela al otro, lo cual significa a fin de cuentas que los dos terminan renunciando de Rosela. Con el tercer núcleo de la huida comienza la acción o movimiento en la comedia. Don Juan huye del mal para buscar el bien pero todavía no ha hallado el camino de la virtud, así, invoca a los astros y a la fortuna quienes no lo ayudan en su viaje pues naufraga. En el cuarto núcleo del naufragio reconoce ser pecador y pide socorro a las divinidades cristianas que oyen sus ruegos y él se salva con su ayuda, para luego proponerse "Buscar su gracia" (98). Y aquí, al final del acto primero, es que "comienzan las aventuras / de don Juan de Castro y Lemos" (98) por el camino de la caridad y la piedad cristiana como se verá en el siguiente acto.

### Acto II

El primer núcleo del acto II es la retención del cadáver (102), que es el punto culminante donde don Juan se define como caritativo y piadoso; pero esta piedad ya empieza a desarrollarse al final del acto I (100-101), donde don Juan, al encontrar a

Tibaldo medio ahogado, se lo lleva a hombros y por "asperas cuestas" (101), a manera de calvario, en busca de un confesor. Su principal preocupación es la salvación de su alma. Por este sacrificio don Juan dice "de Dios galardón espero" (101). Y Roberto le contesta "Tu piedad al mundo asombre" (101).

Ya en el acto II don Juan cuenta cómo los familiares de Tibaldo no lo querían enterrar por no pagar la deuda de los dos mil ducados a los que impedían su entierro. Este punto de la retención del cadáver por parte de los acreedores sólo está sutil y artísticamente sugerido en el contexto de la obra, y no se menciona aquí (como en Oliveros de Castilla cap. XVII y después en El mejor amigo el muerto) a los acreedores ni a que éstos retengan el cadáver, como afirma Menéndez y Pelayo.<sup>6</sup> Así, don Juan le proporciona la confesión a Tibaldo, paga sus deudas, con lo cual absuelve "su excomunión" (102), y luego gasta en misas por el alma del difunto el poco dinero que le quedaba para sobrevivir. En este punto don Juan se entrega a la merced de la providencia en la que tiene fe ciega y le dice al criado: "en Dios espero / que me dará galardón" (102), "Que esperes / en Dios te pido", "Confía / que él nos ayude a los dos", "Calla y espera, Roberto" (103). Don Juan tiene paciencia, fe, esperanza y caridad, de donde salen sus otras virtudes, como la piedad y el espíritu de sacrificio, la firmeza y lealtad a la amistad y a lo prometido. Don Juan sigue aquí el

---

<sup>6</sup>Menéndez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV, 355.

principio bíblico sobre el poder retributivo de tener fe en Dios (San Marcos 11: 22,23) y caridad en la tierra (San Lucas 6: 38). Antes dijimos que la prudencia de don Juan es el origen de todas sus virtudes. Ahora debemos señalar que de su caridad sale su fe, y que de ésta sale su esperanza en que Dios lo ayudará: "La fe causa la gran esperanza que el hombre tiene en el gran poder de Dios y en su misericordia."<sup>7</sup> De la caridad sale también su esperanza y su piedad: "La grandeza de la caridad se multiplica en la grandeza de la esperanza"<sup>8</sup>, y la "piedad emana y desciende de la caridad".<sup>9</sup>

En este primer núcleo se agudiza, por contraposición, el idealismo del amo y el materialismo del criado. Éste sólo está preocupado por satisfacer el estómago y siempre está protestando por los muchos sufrimientos que tiene que pasar junto a su amo. Lo vemos agarrado a la bolsa de las joyas que don Juan pronto gasta en el entierro del muerto. La actitud del criado puede considerarse como una reminiscencia del Quijote (que ya Lope se lo había leído en copia manuscrita de 1604 o antes<sup>10</sup>), aunque este aspecto es muy típico del gracioso en la comedia. Roberto, como Sancho Panza, empieza a ver en su amo rasgos de locura: "has

---

<sup>7</sup>Raimundo Lulio, op. cit., pág. 138.

<sup>8</sup>Ibid.

<sup>9</sup>Ibid., pág. 139.

<sup>10</sup>Cayetano de la Barrera, Nueva bibliografía de Lope de Vega, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1973), CCLXII, 89.

perdido el seso" (103); rasgos heroicos: "cosas dignas son / de tus heroicos intentos" (102), y aún rasgos de santo: "si venías a ser santo, / ¿no me avisaras allá? / Que mi condición no está / enseñada a sufrir tanto" (103). El sufrimiento y la piedad es lo que definirá a don Juan de aquí en adelante.

En este primer núcleo Lope sigue de cerca a Oliveros de Castilla, cap. XVII de "Cómo Oliveros hizo llevar al caballero a su tierra e cómo murió el caballero e de lo que Oliveros hizo por su alma" y el cap. XVIII de "Cómo Oliveros hizo enterrar al caballero e le hizo absolver de la descomunión e pagó la deuda que debía." Lope añade el contraste entre amo y criado, el hecho de que don Juan lleve al mismo Tibaldo a costas, el hecho de que busque un confesor antes de que se muera y el hecho de que don Juan gasta todo su dinero en el muerto: dos mil ducados para el entierro y cien para las misas. Oliveros, por el contrario, tiene cuatro mil ducados de los cuales dos mil son para el entierro y algo más para las misas, de donde le quedaría suficiente para vivir y viajar. Así, Lope enfatiza más el sacrificio y la caridad de su héroe. Oliveros también pierde su dinero luego, al ser robado por unos salteadores de caminos (cap. XIX). Este capítulo lo elimina Lope.

El núcleo segundo es la primera aparición de Tibaldo, el muerto agradecido (109-110), y comprende desde la llegada de don Juan y Roberto a la ermita hasta la aparición del escuadrón de Tibaldo (106-111). Entre los dos primeros núcleos o estructuras

fundamentales en la construcción de la acción de la comedia, hay varios cambios de escena (104-108). Los más relevantes son: uno para introducir en la obra al rey de Irlanda y a su gente que van hacia Londres para participar en las justas (104); otro donde don Juan se entera, por "un armero" del rey de Irlanda, de las justas que pregona el rey de Inglaterra para que el fuerte vencedor se case con su hija y herede el reino (104-105), y otro donde don Juan y Roberto llegan a una ermita para comer y descansar (106-109). Esta última escena ya cae dentro del núcleo segundo de la aparición del muerto, porque la prepara y justifica, ya que el ermitaño le dice a don Juan que por sus "Obras santísimas . . . Dios os ha de premiar. / Deste vino os quiero echar, / que puede dar vida a un muerto" (107). Se alude así a la aparición de Tibaldo que se presentará como premio de Dios a las buenas obras de don Juan. En la ermita vemos a don Juan débil a causa de los sufrimientos pasados, que él había aceptado voluntariamente: "sufrir conviene" (105). Ni él ni el criado habían comido desde el naufragio en Plemúa (Plymouth), que queda a unos 300 km. de Londres y a cuyas cercanías han llegado ahora a pie. Roberto le dice al ermitaño que de hambre "no puedo tenerme en pie" (106) y come; don Juan, que está en la misma situación rehusa comer, no tiene apetito, está débil, tiene un "cierto dolor" (107), no duerme y se va a rezar al altar del ermitaño. Aquí le pide a Dios que lo ayude para entrar en las justas. Apenas se duerme cuando Tibaldo se le aparece, lo despierta, se identifica y le dice que por su virtud

y caridad "Dios te ampara, te premia y galardona" (109). O sea que don Juan pide ayuda a Dios en su rezo y Dios se la manda. La aparición de Tibaldo está justificada como primer premio del cielo a las buenas obras de don Juan. Lo que da unidad a este núcleo es el sufrimiento de don Juan. Más tarde la función de Tibaldo será el proporcionarle a don Juan los medios para que participe y gane las justas, pero con un "concierto" o condición: "Que darme tienes / la mitad de las cosas que ganares." (110) Con esta condición se probará al final de la obra la firmeza y lealtad del caballero a la palabra dada, cuando él se disponga a dividir a su mujer. Don Juan está seguro de que lo que vio es realidad. Roberto duda y trata de explicarle racionalmente la visión a don Juan diciendo que lo que él vio fueron "fantasías" (110) causadas por no haber comido ni dormido. En cuanto a sí mismo -dice Roberto- fueron "ilusiones" (110) producidas por el vino que él había tomado en la ermita.<sup>11</sup> Don Juan le contesta: "Roberto, si los dos lo hemos soñado, / mañana lo verás." (110) Esto no quiere decir que si los dos lo han soñado, los dos verán mañana los resultados, como se ha sugerido.<sup>12</sup> Quiere decir "Roberto, si tú crees que nosotros

---

<sup>11</sup>No dice Roberto a don Juan que lo que éste vio se debe (además de a la falta de comer y dormir) a "an overconsumption of wine" (Kay Bissell Reynolds, *op. cit.*, pág. 124). Roberto fue el que comió y bebió vino en abundancia en la ermita. Roberto dice que en "cuanto a mi, no sé que el vino aguado, . . . haya en mi entendimiento fabricado / tan varias ilusiones y quimeras" (110).

<sup>12</sup>Ibid.



dos lo hemos soñado, mañana tú verás la verdad". No dice "mañana lo veremos" porque don Juan sabe y está convencido de que lo que él vio fue realidad. Don Juan no duda.

Lope cambia el orden de las acciones. En Oliveros de Castilla primero se aparece el muerto (cap. XX), quien después guía a Oliveros a la ermita. La secuencia de Lope es más adecuada. Lope añade la aparición del rey de Irlanda que va camino de Londres antes de las justas (104) y la escena del armero donde don Juan se entera de las justas (104-105). Oliveros se entera por un caballero que encuentra en el camino (cap. XVIII). Lope elimina la confesión de Oliveros por el ermitaño (cap. XXI). En la comedia el muerto se identifica en la primera aparición; en la novela lo hace en la última (cap. LXXIV). En ambas obras se enfatiza el sacrificio y la falta de sueño y apetito del protagonista.

El tercer núcleo está constituido por las justas que tienen su punto culminante cuando don Juan las gana como el caballero negro, blanco y verde-encarnado (esto es, verdirrojo). Este núcleo se empieza a preparar con una reunión que hay entre los competidores más famosos (el rey de Irlanda, el rey de Sicilia, el conde de Borbón) y el rey de Inglaterra, donde éste les presenta el premio del torneo, Clarinda, y aquéllos hablan de su hermosura y de que la esperan ganar (111). Sigue con la aparición y descripción del "negro escuadrón" de Tibaldo, con bandera e indumentaria negra (112-113). Don Juan se despide del ermitaño y se va con el escuadrón. Sigue con la presentación de unos campesinos

que se preparan para ir a ver las justas (113-114). Llegan éstas que son tres en tres días diferentes. La primera es narrada al momento de sucederse por los reyes perdedores que maldicen su "cruel fortuna" (114-115) y quedan muy curiosos por saber quién es el desconocido "caballero negro" que la había ganado. Después de esta justa se presenta a los criados mudos de Tibaldo que desarman a don Juan en la tienda de campaña de Tibaldo, contigua a la plaza de torneo, y le hacen señas de que mañana le traerán un traje blanco para la segunda justa (115-116). Uno se supone que el escuadrón de Tibaldo se alberga en dicha tienda de campaña.

Antes de las justas, Lope no es nada preciso acerca del escuadrón, y acerca de si unos campesinos lo ven marchando hacia Londres o no. Si su imprecisión manierista no fue hecha a propósito, entonces tendríamos que considerarla como una inconsistencia o descuido del autor. Por ejemplo, Tibaldo le había dicho a don Juan que el día siguiente le mandaría "mil vasallos" (110). Sin embargo, cuando Roberto describe y enumera con todo lujo de detalles el escuadrón, sólo da cuenta de cien jóvenes, un alférez, doce escuderos y treinta acemileros. Inmediatamente después de esta descripción nos da la impresión de que unos campesinos vieron el escuadrón:

BELARDA

Deja, por mi fe, el azada;  
verás cubrir los caminos,  
 Liseno, de gente armada.

## LISENO

Belarda, sus temples finos  
lucen como limpia espada  
 subido en aquella peña,  
 de lejos miré la enseña.  
 ¡Voto al sol! Gallardos van. (113)

Lo subrayado apunta a que se refieren al escuadrón descrito anteriormente por Roberto, pero cuando Belarda sigue describiendo lo que vio dice: "Hoy bajaba un capitán, / aunque de escuadra pequeña, / con más colores que el prado" (113). El primer y tercer verso señalan que se está refiriendo al escuadrón, pues, contrario a lo que parece, en estos tres versos no se puede estar refiriendo a la gente del rey de Irlanda, que también iba a las justas, porque ésta ya había entrado en Londres la tarde anterior; el rey de Irlanda había dicho en la tarde anterior "Entrar quiero primero que anochezca" (104). Luego, cuando anocheció, Tibaldo se le apareció a don Juan y le prometió ayudarlo "mañana" (110). Por la mañana del nuevo día, Tibaldo se aparece en el campo con el escuadrón, y éste es el día en que Belarda dice "Hoy bajaba". Sin embargo, por el segundo verso ("escuadra pequeña") no se puede estar refiriendo al gran escuadrón de Tibaldo, pero tampoco se puede estar refiriendo a la gente del rey de Irlanda que ya había entrado en Londres la tarde anterior; además, después de entrar fue a palacio, juntamente con todos los reyes y nobles competidores (menos don Juan) a la presentación de Clarinda (111). Así, no queda nadie más a quien referirse.

Si aceptamos que los campesinos se están refiriendo al escuadrón de Tibaldo, entonces tendríamos que concluir que el

escuadrón tiene aquí una función sicológica, pues los campesinos deciden que las fiestas y las justas de palacio van a ser buenas debido a tanta "gente armada" que va a ellas; por lo tanto, dejan sus labores y van a verlas.<sup>13</sup>

Sólo presenciamos la primera justa en el momento de ocurrir, y sólo mediante las quejas de los reyes perdedores. Las tres justas son narradas con todo detalle por el perdedor rey de Irlanda al principio del acto III (123). Por su descripción sabemos que la gente del escuadrón de Tibaldo participó en las justas, en el sentido de que acompañaba a don Juan y llevaba las banderas y enseñas. Pues hemos de señalar que no hay ninguna indicación de que las competiciones sean de bando a bando, por el contrario, todas las indicaciones señalan que son de cuerpo a cuerpo; y don Juan es siempre el vencedor. Entonces, en la primera justa, don Juan va de negro con "la gente vestida de negras bandas" (123); en la segunda, va de blanco con "blancos vestidos sus gentes, / hasta las dagas y espadas" (123), y en la tercera se sobreentiende que también va acompañado de su gente. Don Juan había perdido todo en el naufragio, no tenía nada. Entonces, absolutamente todo lo que llevaba consigo en las justas se lo había proporcionado Tibaldo. Más tarde, el criado Roberto dirá "No hay cosa señor que no tengas /

---

<sup>13</sup>Lope tiene varios descuidos en la secuencia del tiempo de la obra. Entre ellos, la campesina Belarda dice aquí, además, que una justa ya fue ayer: "Una dicen que fue ayer, / porque tres las justas son" (114). Esto no puede ser posible ya que la justa que van a ver, y que tiene lugar a continuación, es la primera.

si el muerto no las envía" (139). Físicamente la gente del escuadrón no participó en la lucha, aunque estuvo presente en las justas. Así, la función del escuadrón es sicológica, pues sirve para dar a entender a los espectadores, especialmente a Clarinda, la grandeza y riqueza de don Juan. Por esto Clarinda deduce luego que don Juan debe de ser noble debido a la riqueza y grandeza que había desplegado:

¡Bella patria! Mas deseo  
saber si es noble, aunque creo  
que su riqueza y grandeza  
no estuviera sin nobleza,  
ni intentara lo que veo. (120)

En la descripción de las justas hay alguna simbología en los colores de la ropa y divisa que lleva don Juan, las cuales le proporcionó Tibaldo y por lo tanto hablan de su situación en la otra vida. Anteriormente se dijo en la obra que la divisa que llevaba el escuadrón de Tibaldo "era una mano / sacando un alma de un fuego" (113). Esto significa que la mano representa las buenas obras que don Juan hizo por Tibaldo, con las cuales sacó a su alma del fuego del purgatorio. Ahora, en la primera justa, Tibaldo le proporciona indumentaria negra a don Juan, que sale como "el caballero negro":

con nuevas armas y galas:  
negras y amarillas plumas,  
negra y pajiza casaca,  
negro el caballo, y la gente  
vestida de negras bandas.  
Su empresa no fue entendida,  
que era un brazo que sacaba  
del fuego del purgatorio  
un alma con oro y plata.

Dijeron que el brazo, algunos,  
a Clarinda retrataba,  
el purgatorio al amor,  
y aqueste don Juan el alma. (123)

Según Cirlot, en la simbología del arte cristiano medievo-  
val el color negro corresponde a la "penitencia",<sup>14</sup> y el amarillo,  
por ser "el color negativo del oro," corresponde al punto "de  
partida".<sup>15</sup> Esto significa que el alma de Tibaldo primero fue al  
purgatorio donde se estuvo purgando. Después que don Juan lo  
enterró, pagó misas por su alma con "oro y plata". Esta obra  
suya de caridad es el instrumento o "brazo" que saca el alma de  
Tibaldo del purgatorio. Esto no lo entendieron los espectadores.  
Lo que algunos espectadores entendieron fue que los emblemas que  
llevaba don Juan estaban relacionados con sus sentimientos amorosos  
hacia Clarinda, donde el brazo representaba a Clarinda que sacaba  
del fuego del purgatorio, o pasión amorosa, el alma de don Juan  
que ardía de amor. O sea, se alude a que Clarinda correspondería  
al amor de don Juan, pero todavía no lo corresponde. Así don Juan  
va de negro, el color "negativo",<sup>16</sup> de la muerte y las tinieblas,  
o sea, de la incertidumbre de no saberse correspondido.

En la segunda justa Tibaldo le proporciona a don Juan in-  
dumentaria blanca;

---

<sup>14</sup>Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona:  
1969), pág. 148.

<sup>15</sup>Ibid., pág. 146.

<sup>16</sup>Ibid.

en blancas armas y galas,  
 blancas plumas, y cubiertas  
 de blanca plata bordada;  
 el caballo como un cisne,  
 celines hasta el suelo blancas;  
 blancos vestidos sus gentes,  
 hasta las dagas y espadas;  
 sobre una blanca bandera  
 de oro y colores, pintada  
 aquella misma divisa,  
 mano, letras, alma y llamas,  
 porque las letras decían:  
 "Esta es la deuda y la paga";  
 y dirálo por Clarinda,  
 que le remedia y abrasa. (123)

Blanco es el color "positivo",<sup>17</sup> del día, la luz, la vida y la pureza. También es el color "de iluminación, ascensión, mostración y perdón" y de la "inocencia -natural o recobrada por la penitencia-".<sup>18</sup> El color blanco significa entonces que el alma de Tibaldo, ya purificada, sale del purgatorio, deja de sufrir y está lista para ascender al cielo o "vida" eterna. Tibaldo está en "deuda" con don Juan porque éste lo ayudó con sus obras de caridad para que se salvara; por eso Tibaldo dijo anteriormente que había venido del "lugar donde resido" (109) en la otra vida, para ahora darle la "paga" o medios para que don Juan gane las justas y a Clarinda.

Con respecto al amor de don Juan hacia Clarinda, aquí se usa "aquella misma divisa" ya explicada en la justa primera, pero ahora don Juan va de blanco, color positivo de la luz o conocimiento, que se opone al negro o falta de conocimiento en la

---

<sup>17</sup>Ibid.

<sup>18</sup>Ibid., págs. 146, 116.

primera justa. Aquí el blanco significa que don Juan sabe que Clarinda le corresponde, o sea, "le remedia", con lo cual lo "abrsa", o sea, aviva su pasión. Nótese que antes de la segunda justa ya habían tenido la primera cita en palacio (120-121). Aquí Clarinda le pregunta qué color lucirá en la justa y don Juan contesta: "Blanco del alma en la lanza" (121). Esto nos indica que todavía no se había realizado ni la segunda ni la tercera justa. Y en la primera cita don Juan ya tiene idea de que Clarinda le corresponderá, pues ella le da una "banda verde" (121).

En la tercera justa Tibaldo le proporciona indumentaria verde y encarnada:

Llegóse el tercero día,  
y amaneció con el alba  
don Juan, como el mismo sol,  
hasta que salió la Infanta;  
que entonces ni el sol ni él  
tuvieron más luz y gracia,  
y si tuvieron alguna,  
fue de Clarinda prestada.  
Trujo el de España este día  
cubiertas de verde y nácar,  
verdes y encarnadas plumas  
y libreas encarnadas;  
.....  
sobre un carmesí pendón  
empresa y letras doradas,  
alma, llamas, mano y cifra  
de su amor y su esperanza. (123)

El verde es la esperanza que Tibaldo tiene de ver a Dios en el cielo "cuando el día del Jüicio / salga del sepulcro helado" (202). El encarnado y carmesí, o sea el rojo, es el color del "sufrimiento, sublimación y amor"<sup>19</sup> en que queda Tibaldo: sufriendo

---

<sup>19</sup>Ibid., pág. 146.



por no gozar todavía de la visión de Dios, sublimado porque su alma ya se ha purificado en el purgatorio (ya ha adquirido el más alto grado de purificación espiritual) y amando a Dios.

Con respecto a Clarinda el verde significa la esperanza que don Juan tiene de casarse con ella, como le corresponde por vencedor, y el encarnado y carmesí representa su pasión, a la que don Juan se referirá luego como "el fuego de un infierno" (125).

La secuencia ascendente de los colores en las justas, negro en la primera, blanco y oro en la segunda, encarnado y carmesí (colores rojos) en la tercera, representa la ascensión espiritual del alma de Tibaldo, ya que simbólicamente "Esta serie: negro, blanco, rojo, oro expone, pues, la vía de la ascensión espiritual."<sup>20</sup>

Estos colores no representan aquí la ascensión espiritual de don Juan por el amor de Clarinda. A pesar de las connotaciones del nombre "Clarinda" (claridad, luz, pureza), y a pesar de los epítetos elevados que se le dan en la obra (celestial, divina, joya, diamante, sol, luna, luz, ángel), ella es un personaje llano que no eleva el espíritu ni la moral de don Juan, por el contrario, lo arrastra a la pasión y nada más. Así, don Juan dice: "los ojos del alma informan / que me tengo de perder" (119).

El número tres es importante en la obra y especialmente en el núcleo tercero, sobre la aparición. Hay tres apariciones

---

<sup>20</sup>Ibid.

de Tibaldo, tres justas y tres colores importantes que corresponden a las tres etapas de la ascension espiritual de su alma: en la primera está penando en el fuego del purgatorio (negro); en la segunda sale purificado del purgatorio (blanco) y en la tercera queda en espera del juicio final, sufriendo y amando a Dios (rojo). En las divisas que usa don Juan en las justas hay tres símbolos: brazo (o mano), fuego (o llamas) y alma. En relación con Tibaldo, el brazo representa las buenas obras de don Juan que sacan del fuego del purgatorio el alma de Tibaldo. En relación con Clarinda el fuego del purgatorio representa el amor ardiente de don Juan, de donde Clarinda saca su alma, o sea, corresponde a su amor. Con respecto a los colores, el negro representa la incertidumbre de don Juan de no saberse correspondido; el blanco representa la certidumbre de don Juan de la correspondencia de Clarinda, y el rojo y verde representan la pasión y la esperanza que tiene de casarse con ella, lo cual es su premio como ganador. También hay las tres virtudes teologales que don Juan mostró después del naufragio cuando tuvo caridad para con Tibaldo y fe y esperanza en que Dios lo ayudaría a sobrevivir. Así Tibaldo viene de la otra vida con el permiso de Dios para ayudar y premiar esas virtudes de don Juan.

Además de las tres justas o pruebas físicas, que don Juan gana o pasa, hay en la obra tres pruebas espirituales a su firmeza y lealtad, que también pasa: a) tentación de la princesa, don Juan huye de su "enfermedad"; b) lepra de Rugero o prueba del cielo

a la firmeza de don Juan en la amistad; don Juan siguiendo una "revelación" (194) que tuvo en tres sueños (cambiando así a Oliveros de Castilla donde son cuatro), mata a sus dos hijos y con su sangre cura a Rugero; c) contrato y prueba de Tibaldo a la firmeza y lealtad de don Juan ante la palabra dada; don Juan trata de dividir a su esposa para cumplir lo prometido. En esta última aparición, Tibaldo también tiene que tocar tres veces a la puerta de don Juan para que se despierte. Se cambia, así, a Oliveros de Castilla donde el muerto sólo toca una vez. También hay en la comedia tres países donde se desarrolla la acción (España, Inglaterra e Irlanda), tres reyes o príncipes (príncipe de Galicia, rey de Inglaterra y rey de Irlanda) y la acción dura tres años y unos días (se nos dice en el último acto "ha tres años que están" (187) don Juan y Rugero fuera de España; y las acciones que siguen desde este punto hasta el final de la comedia bien pudieran durar varios días). En la novela no hay tres apariciones, hay más. Tampoco hay las divisas de las justas con tres símbolos, sino cuatro, ni el muerto toca a la puerta tres veces, sino una. Tampoco tiene Oliveros defectos; por el contrario don Juan tendrá tres defectos principales como pronto se verá. Tampoco se desarrolla la acción de la novela en tres países sino cuatro (España, Portugal, Inglaterra e Irlanda) y no hay tres reyes sino nueve (rey de Castilla, rey de Inglaterra y siete reyes de Irlanda). La acción tampoco dura tres años y unos días sino toda la vida de Oliveros.

A pesar de que Lope sigue, no sólo la estructura de esta novela, sino también una gran cantidad de detalles menores, es muy significativo que haga todos estos cambios y adaptaciones precisamente en lo que concierne al número tres, lo cual indica que no son meras coincidencias, sino un esfuerzo consciente o inconsciente del autor, no importa, al hecho de que en la comedia se están poniendo a prueba la firmeza y la constancia en las virtudes y cualidades del caballero, que empiezan con la prudencia y tienen por base a la fe, la esperanza y la caridad.

En Oliveros de Castilla la aparición del negro escuadrón corresponde al cap. XXII, y su descripción es muy parecida a la que hace Lope (112-113). La parte del cap. XXIII donde Oliveros recibe al escuadrón en la ermita y es armado en un prado la eliminó Lope. De aquí solamente tomó la reunión donde se presenta a Helena (Clarinda en la comedia) y los competidores la ven por primera vez y hablan de su hermosura (111). Lope añade la escena de los campesinos (113-114). Las tres justas corresponden en la novela a los caps. XXIV, XXVI y XXVIII, donde las presenciamos en el momento en que ocurren. En la comedia sólo son descritas (114-115, 123). Después de la primera justa don Juan no vuelve a ver a Tibaldo ni regresa a la ermita. En la novela Oliveros se va a la ermita con "su caballero" (el muerto) después de la primera y de la segunda justa. Lope elimina el cap. XXV donde, entre otras cosas, se describen las fiestas de palacio donde Oliveros no va por consejo de su caballero. En la comedia también se anuncia

este "sarao" pero no se describe y don Juan tampoco va (117), de lo cual se quejará después Clarinda (120). En la comedia no hay descripción de las luchas en sí, sólo los perdedores hacen referencia a su derrota en la primera justa (114-115)', o sea, Lope elimina las descripciones del derramamiento de sangre en que se insiste en la novela, donde vemos a Oliveros cortando cabezas y brazos con la espada ensangrentada hasta el codo. De esta crueldad se queja Helena en el cap. XXVII, eliminado por Lope. La simbología de los colores (negro, blanco, verde y rojo) es más rica en la comedia. En la novela los colores son negro (tinieblas o muerte), colorado (fuego del purgatorio) y blanco (purificación del alma). Lope añade los símbolos o figuras de las divisas y sus connotaciones. También añade el ataque que los reyes perdedores le hacen a don Juan después de la primera justa (116-117). Del cap. XXIX, la parte sobre Oliveros en busca de su caballero está eliminada; la parte sobre unos guardias del rey de Inglaterra en busca de Oliveros para llevarlo a palacio corresponde en la comedia a la escena del mayordomo (117-118), y la parte en que Oliveros llega a una posada, donde el muerto le dejó tres mil piezas de oro, también está eliminada en la comedia. Aquí, Tíbaldo no le deja nada a don Juan. El cap. XXX sobre cómo el caballero envió muy ricos vestidos a Oliveros, y pajes que lo sirvieran, también está eliminado en la comedia. Del cap. XXXI, la parte sobre cómo Oliveros llegó a palacio y fue recibido por una gran multitud, la eliminó Lope, pero conservó y modificó mucho la parte del primer encuentro

que hay en la novela entre Oliveros y Helena. En este encuentro don Juan finge ser el criado de sí mismo (120-121) y Clarinda lo cree. Así, Lope añade la escena siguiente donde Clarinda se entera de la verdad y lo expresa en la metáfora: "Era el sol, dijo que el alba." (122)

En conclusión, este acto es el más simbólico de la obra y tiene tres núcleos. El primero es la retención del cadáver, y sirve para introducir en la obra las virtudes del caballero: fe, esperanza y caridad, por medio de las cuales se muestra también el idealismo del amo en contraposición con el materialismo del criado. El segundo es la aparición del muerto agradecido, que con permiso de Dios viene de la otra vida para premiar las virtudes y el sufrimiento del caballero con su ayuda, y a la vez proponerle un "concierto" por medio del cual probará después su firmeza y lealtad a lo prometido. El tercero es las justas, donde, a través de los colores ascendentes: negro, blanco y rojo, se presenta simbólicamente la ascensión espiritual del alma de Tibaldo y el acrecentamiento de la pasión amorosa de don Juan. Tibaldo queda, ya purificado, en espera del juicio final para gozar la visión de Dios. Don Juan queda apasionado en espera de la boda para gozar a Clarinda. La mujer no eleva aquí las virtudes morales del caballero. Aunque don Juan persigue el matrimonio, se deja vencer por la pasión. Como consecuencia no pasará una condición o prueba del rey de Inglaterra, y cometerá el error de mentirle y engañarle en complicidad con la "industria" del criado, como se verá en el acto siguiente.

### Acto III

El núcleo tercero, o justas del acto anterior, trae como consecuencia que en este acto se desarrolle un primer núcleo: el premio y condición del rey de Inglaterra a don Juan como vencedor, y un segundo núcleo: la traición del rey de Irlanda, que, como perdedor y ofendido por varias razones, prende a don Juan y se lo lleva a Irlanda.

El primer núcleo empieza con la escena donde don Juan, hablando con su criado, se muestra impaciente y no puede esperar hasta la noche para recibir el premio (Clarinda) (124). Roberto lo acusa de falta de "paciencia y prudencia" (124). Don Juan, que antes fue prudente y paciente, y que tuvo fe en que Dios lo ayudaría a sobrevivir (103), ahora pierde estas virtudes porque está ciego de deseo, y, en lugar de tener fe en Dios y en sí mismo, teme al azar, a la mudanza, a los cambios de la fortuna.

Haz cuenta que estoy ausente  
mientras no gozo mi bien,

.....

que como en todo hay mudanza  
y es la suerte tan ligera,  
ausente está quien espera,  
si lo que espera no alcanza.

.....

Mudarse amor en desdén,  
y el dado de encuentro, azar,  
no tomar resolución,

.....

Yo estoy de manera ciego,  
que juraré que he esperado  
mil siglos verme casado. (124)

Después de esto sigue la escena donde el mayordomo del rey de Inglaterra le trae como primer trofeo un collar de oro y diamantes,

mas, antes de "gozar" de Clarinda, el rey le exige la condición de servirla un año en la corte (125). Este "concierto" constituye una prueba más al caballero, pero ésta no la pasa, por lo contrario, se desespera: "¡Cómo un año? ¡Yo soy muerto!" (125) Aquí pierde la esperanza, y, dejándose arrastrar por la pasión ("un siglo, . . . un tiempo eterno / con el fuego de un infierno" (125)), sigue el consejo o "industria" del materialista y pícaro criado, que consiste en mentir y engañar al padre de Clarinda haciéndole creer que de tanto deseo amoroso, a don Juan le "ha dado grave accidente" (126) o enfermedad, que le hizo perder el juicio y que está a punto de muerte (126-127). Don Juan finge que pierde el juicio y que se muere, con lo cual el rey de Inglaterra le levanta la condición u obstáculo que le impedía gozar a Clarinda (129).

ROBERTO

Vete a tu aposento luego,  
y da voces "¡Fuego! ¡Fuego!"  
con ansia y dolor mortal;  
que temiendo que no llegue  
a frenesí tu pasión,  
romperá la condición  
con que a Clarinda te entregue. (126)

Aquí comete don Juan dos faltas: el dejarse vencer por la pasión o "veneno" y el engañar al padre de Clarinda con la mentira:

DON JUAN

que amor es como veneno,  
que el que obra presto es mejor.

EDUARDO

Quien a tantos vencer pudo,  
¿no se pudo a sí vencer? (129)

Este primer núcleo sobre el premio y condición del rey de Inglaterra corresponde en Oliveros de Castilla al cap. XXXIV, donde



Oliveros también recibe un collar de oro, pero, a diferencia de la comedia, no comete ningún error y acepta de buena voluntad la condición del rey: "De estar en la corte un año só muy contento" (67), y entra de "trinchante" para servirle la mesa a Helena en los caps. XXXV, XXXVI, eliminados por Lope. El cap. XXXVII trata de cómo Oliveros por contemplar a Helena, mientras cortaba un pavón, se cortó un dedo hasta el hueso. Lope lo eliminó. En el cap. XXXVIII Oliveros se enferma de amor cuando ya "falta poco para cumplimiento del año" (72). Su enfermedad es real, no fingida como en don Juan. Cuando los médicos creían que se iba a morir, Helena lo cura con una caricia. De este capítulo Lope sólo tomó la idea de la enfermedad de amor, pero la modificó para darle a don Juan los defectos descritos y hacerlo más humano. Lo demás lo eliminó. Añadió, sin embargo, la escena secundaria donde el criado de don Juan enamora a la dama de Clarinda (127-129). En la novela ni Oliveros tiene criado ni Helena tiene dama.

En la comedia, el núcleo segundo es la traición del rey de Irlanda que se lleva preso a don Juan en la noche de su boda (130-131, 132-134). Esta prisión se puede interpretar como castigo del cielo al engaño perpetrado por don Juan anteriormente, y también como castigo del cielo, a través del rey de Irlanda, a un tercer defecto suyo: el de la presunción. Este defecto consiste en que don Juan se alabó en la corte de una banda que se le había caído al rey de Irlanda y dijo que se la había quitado. El rey de Irlanda lo prenderá más por esta burla que por haber sido derrotado en las justas. Él mismo dice que su odio "no fue vencer /

estas justas" (124) sino haberse jactado con su banda. El rey de Irlanda está agraviado y ofendido; don Juan lo difamó en la corte. Así, la humildad que don Juan mostró con el ermitaño (107) y la caridad que tuvo con Tibaldo (102) aquí las pierde, pues practica lo contrario de la humildad: es vanidoso, arrogante, presuntuoso, y lo contrario de la caridad: en lugar de dar, quita o daña la fama y agravia, ya que "la CARIDAD y la justicia provienen del principio de no dañar;"<sup>21</sup> además, para "huir del mal y buscar el bien, nuestra primera obligación deberá ser no dañar á nadie . . . pues lo contrario sería faltar á los derechos de la CARIDAD y la justicia."<sup>22</sup> Después del naufragio, don Juan mostró fe, esperanza y caridad; ahora pierde estas tres virtudes y adquiere tres defectos: el dejarse vencer por la pasión de Clarinda, el engañar al rey de Inglaterra con la mentira y el ser presuntuoso, dañando así la fama del rey de Irlanda. Con estos tres defectos don Juan se aparta del camino de la virtud que se había propuesto seguir al huir de su madrastra y que siguió después del naufragio. En la huida practicó la prudencia. Ahora es imprudente debido a la ceguera amorosa que lo obliga a cometer el pecado de la mentira. Ésta nos aparta de Dios, según Juan Luís Vives: "Huye pues de la mentira como de la cosa del mundo que más estraga las costumbres; que cierto no hay ninguna más baja en la naturaleza humana que es

---

<sup>21</sup>Elías Zerolo, op. cit., I, 517.

<sup>22</sup>Ibid.

ésta, que nos aparta de Dios, y nos hace semejantes y siervos del demonio."<sup>23</sup> Aquí don Juan no sigue el buen entendimiento y razón, como hizo anteriormente, pues su cuerpo es "esclavo del ánimo",<sup>24</sup> "y pecado es, que el entendimiento, dejando la ley de Dios, sirva al ánimo y al cuerpo".<sup>25</sup> Don Juan sufre aquí de perturbaciones pasionales ("cualquier pasión movida del alma ofusca el ingenio como una niebla"<sup>26</sup>), las cuales lo llevan a mentir y a otras "perturbaciones ó pasiones, como son arrogancia"<sup>27</sup> y presunción. Estas faltas serán castigadas simbólicamente con su prisión en el acto siguiente.

Como consecuencia de su presunción, el rey de Irlanda lo desafía a un duelo (130), pero también actúa mal, pues lo prende con engaño y traición al rodearlo con criados armados (133-134). Este rey no sigue las reglas de caballero; no le da oportunidad de defenderse. Luego reconocerá su error: "que le prendí mal, confieso" (157). Roberto también desafía a un criado suyo y se queda buscando a don Juan por el monte toda la noche.

---

<sup>23</sup>Juan Luís Vives, Introducción a la sabiduría, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1922), LXV, 256.

<sup>24</sup>Ibid., pág. 240.

<sup>25</sup>Ibid., pág. 241.

<sup>26</sup>Joaquín Xirau, El pensamiento de Luís Vives (Buenos Aires: 1944), pág. 158.

<sup>27</sup>Juan Luís Vives, op. cit., pág. 244.

En Oliveros de Castilla los siete reyes de Irlanda no desafían a Oliveros sino al rey de Inglaterra por haber permitido derramamiento de sangre en las justas (cap. XXXIX). Este capítulo lo eliminó Lope; de él sólo tomó la idea del desafío. En la novela el desafío no se intenta llevar a cabo; en su lugar, Oliveros se ofrece al rey para echar de Inglaterra a los reyes de Irlanda en el cap. XL, eliminado por Lope. Oliveros no es preso aquí y simplemente se despide de Helena para ir a guerrear contra los irlandeses. Su prisión tiene lugar mucho después en el cap. LII por otros motivos.

En este punto, Lope se aparta de la secuencia de los acontecimientos que se siguen en Oliveros de Castilla, pues don Juan va preso y no vuelve a aparecer en la obra hasta mediados del acto I de la segunda parte (153). Mientras tanto, Lope introduce a Rugero, el amigo de don Juan, que llega de Galicia en su busca, en la misma noche de sus bodas (131-132), y como son tan parecidos toma su lugar. Así, Lope elimina el cap. XLI, de cómo Oliveros venció a los reyes de Irlanda; el XLII, donde Oliveros manda cartas al rey de Inglaterra; el XLIII, de cómo Oliveros partió a Irlanda donde sitió a un rey; el XLIV, de cómo regresó a Londres; el XLVI, de cómo Oliveros fue a palacio; el XLVII, donde el rey habló a Oliveros del casamiento con Helena; y el XLVIII, de cómo Oliveros da libertad a los reyes irlandeses presos.

En la comedia, el núcleo tercero de este acto está formado por las bodas de Rugero por orden de Tibaldo. Rugero

llega a Londres con Páez (131-132); Tibaldo se le aparece y le dice que don Juan está preso en Irlanda, que tome su lugar, que se case con Clarinda y que luego finja un voto o romería a Roma para evitar las relaciones sexuales. La corte espera impaciente la boda. Rugero llega y se excusa por el retraso. Todos creen que él es el mismo don Juan. Al final del acto el arzobispo los casa (136-140).

La función de la segunda aparición de Tibaldo es, como en la primera, la de ayudar y favorecer al protagonista. Aquí, su ayuda consiste en dejarle asegurado el matrimonio a don Juan por medio de Rugero, e indicarle a éste que don Juan había sido hecho preso por el rey de Irlanda, su rival en amores. Como don Juan y Rugero son idénticos en todo, éste no tendrá problemas en hacerse pasar por don Juan y se casará con Clarinda como se lo ordenó el muerto. En este núcleo se intercala la acción secundaria de Roberto, que regresa del lugar del desafío y le cuenta al rey de Inglaterra que don Juan había sido llevado preso a Irlanda (137-139). Rugero, que nadie duda que es don Juan, explica al rey que le ocultó la traición del rey de Irlanda para no darle pena, y pide permiso para ir a Irlanda y vengarse.

Esta boda corresponde en Oliveros de Castilla al cap. XLIX, pero aquí quien se casa no es Artús (la contrapartida de Rugero) sino Oliveros, y las circunstancias son diferentes: el muerto y Artús no han entrado todavía en acción y Oliveros se casa sin que nadie se lo ordene. El muerto se le aparecerá a

Artús en el cap. LVI para decirle que Helena está a punto de morir por la ausencia de su ya esposo Oliveros (preso en Irlanda) y mandarle que se acueste con ella para consolarla, mas "acordándote siempre del linaje de donde vienes e de la amistad de Oliveros" (110-111). Lo del voto o romería fue idea de Artús, no del muerto, como en la comedia. Lope cambia las circunstancias para darle más posibilidades dramáticas a la obra haciendo casar a Rugero con Clarinda. En ambas obras, sin embargo, el muerto guía las acciones.

Lope tomó del cap. XLIX la idea de la boda y el hecho de que un arzobispo la celebrara, pero eliminó el cap. L, donde Oliveros ya es padre de dos hijos, y el LI, sobre un sueño simbólico de Helena. Del cap. LII tomó la idea de que el rey de Irlanda se llevara preso al protagonista, pero aquí las circunstancias son diferentes. Aquí, un rey de Irlanda encontró a Oliveros en el monte cazando puercos y lo prendió sin traición ni desafío porque él había matado a su padre en las justas, no porque él fuera presuntuoso como don Juan. Oliveros no tiene defectos. También tomó Lope de este capítulo el hecho de que don Juan aparezca luego (153) preso en una oscura torre, pero eliminó las exageraciones que hace Helena al enterarse de la prisión de Oliveros, como arrancarse los cabellos, arañarse la cara, morderse los brazos etc.

En este punto, en la novela se pasa a narrar las aventuras de Artús, todas eliminadas por Lope en su comedia: el cap. LIII, sobre cómo Artús supo por la "redoma" de agua que Oliveros estaba en peligro; el cap. LVI, de cómo Artús lo buscó por Portugal donde tuvo

que luchar con un león hasta matarlo; y el cap. LV, sobre cómo Artús llegó a Irlanda y en el monte tuvo que luchar con un horrible monstruo hasta matarlo. Del cap. LVI tomó Lope la idea de que el muerto se le aparezca a Rugero, pero eliminó la hierba mágica con que el muerto curó las heridas que el monstruo le había causado a Artús. El cap. LVII corresponde en la comedia a la llegada y recibimiento de Rugero en Londres (131-132, 136-137) pero, otra vez, bajo diferentes circunstancias. En la novela Helena ya está casada con Oliveros que está preso en Irlanda y Artús toma su lugar, por orden del muerto, para acostarse con ella y consolarla. En la comedia, Clarinda no está casada con don Juan que está preso en Irlanda y Rugero toma su lugar, también por orden del muerto, para casarse con ella.

En conclusión, este acto está formado por tres núcleos. El primero es el premio y condición del rey de Inglaterra a don Juan. Aquí el protagonista pierde la paciencia y la prudencia pues no puede esperar hasta la noche para recibir el premio, o sea "gozar" a Clarinda. La confianza y la fe que había tenido en Dios y en sí mismo después del naufragio, ahora las pierde, pues teme al azar y a los cambios de la fortuna. Cuando el rey le exige esperar un año antes de casarse con Clarinda don Juan se desespera, pierde la esperanza y adquiere dos defectos, el dejarse vencer por la pasión y el engañar al rey con la mentira.

El segundo núcleo es la traición del rey de Irlanda. Don Juan había sido presuntuoso y arrogante en la corte, se había

jactado de haber vencido al rey de Irlanda mostrando a todos una banda suya que se le había caído, mas diciendo que se la había quitado. Así don Juan agravia y daña la fama del rey de Irlanda, y por lo tanto pierde su tercera virtud: la caridad, que proviene del principio de no dañar, y adquiere un tercer defecto: la arrogancia. Este defecto consiste en la presunción y vanidad de don Juan y por lo tanto es una forma de soberbia. Entonces, las tres principales virtudes -fe, esperanza, caridad- que don Juan había mostrado después del naufragio, las pierde ahora al final de la primera parte, y adquiere tres defectos: el dejarse vencer por la pasión, el engañar al padre de Clarinda con la mentira y el ser presuntuoso-arrogante-soberbio. Así, se puede interpretar que como consecuencia de estos tres defectos, en la segunda parte don Juan aparecerá preso en una torre oscura con las manos y los pies encadenados, y más adelante tendrá una prueba más para redimirse: la lepra de Rugero. Éste había sido el protagonista al casarse con Clarinda pretendiendo ser don Juan, aunque fingiendo un voto de ir a Roma para mantenerse casto en la noche de la boda, probando así su lealtad al amigo.

### Segunda Parte: Acto I

El acto I empieza con un contraste poético y sentimental entre la luna y la noche, -que equivale, por analogía, a la oscuridad del sentimiento o tristeza en que queda Clarinda;- y entre el sol y el día, -que equivale a la claridad del sentimiento o alegría



de Rugero que parte al rescate de su amigo.- El apelativo "sol" había sido dado a Clarinda en las justas por su belleza física, y a don Juan por su belleza moral.<sup>28</sup> Ahora, Rugero, que toma el lugar de don Juan, es "el sol" que parte para Irlanda, mientras Clarinda se queda sola como "la luna" porque "el sol" se va. Así, Clarinda queda en la oscuridad de la tristeza, pues ha llegado "la noche" que simboliza la partida de Rugero:

En vano intenta el alma resistencia,  
la hermosa luz de vuestro sol perdida,  
pues ha llegado noche que la impida  
y acaba la esperanza y la paciencia.  
Como la luna soy: mi luz prestada  
era, con vos; con la presente vuestra,  
Clarinda de mil rayos coronada.  
La noche contra mi su poder muestra;  
mas para no quedar toda eclipsada,  
tomaré la del sol a falta vuestra. (146)

Lope, aquí y en los versos siguientes, usa los estados emotivos como si estuviera pintando,<sup>29</sup> y la tristeza de Clarinda

<sup>28</sup>Para los diferentes significados de la palabra "sol" véase a Angel Valbuena Briones, Perspectiva crítica de los dramas de Calderón (Madrid: 1965), págs. 54-69.

<sup>29</sup>Ya en la primera edición de la Arcadia (1598) se nota el interés que Lope tiene de escribir como si estuviera pintando cuando dice "Porque como el pintor con los pinceles, tabla, lienzo y diversidad de colores va imitando á la naturaleza los actos, . . . así el poeta con la lengua, pluma, números y armonía adorna, pinta y retrata aquel sugeto de que él hizo elección para su ingenio." (Biblioteca de autores españoles, XXXVIII, 93.) Y en su "Silva a la excelencia de la Pintura" Lope confiesa ser un amante de la pintura al llamarla "dama que quise tanto desde que nací a sus puertas." (Obras Seltas (Madrid: 1778), XVII, 307.) Su contemporáneo Vicencio Carducho, hablando en Diálogos de la Pintura de la unión y semejanza que hay entre la poesía y la pintura, también nota que la poesía dramática de Lope de Vega parece una pintura, y dice "qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza, mueve su pintura las almas de los que le oyen." (Ibid., XVII, 308-309.)

y de su padre la representa con "la luna" y "la noche", o sea brochazos oscuros y a la vez presentación de la situación o fondo. Luego, por contraste, introduce a Rugero como "el sol" que se va a la guerra con rapidez y gusto, o sea movimiento, y por lo tanto brochazos más vivos y claros.

La visión pictórica de la realidad ya ha sido notada en otras obras de Lope. Rafael Osuna, comentando el hecho de que Lope dice en la Arcadia que el paisaje parece "a los ojos de quien le mira desde lejos, un agradable lienzo de artificiosa pintura,"<sup>30</sup> explica que

su comparación con un lienzo es asimismo exacta pues aproxima su mirada a este paisaje del mismo modo que lo haría el espectador de un cuadro: primero la mole del monte Ménalo poblado de aldeas, luego un bosque de álamos blancos y finalmente algunos prados cubiertos de florecillas. Su pluma recorre la misma trayectoria que el ojo del contemplador atraído sucesivamente por las masas de mayor a menor volumen.<sup>31</sup>

Lope no sólo describe el paisaje como si estuviese pintando; en Don Juan de Castro también describe los estados emotivos como una pintura, por el contraste y la asociación que hace de la noche y la luna con la tristeza y soledad de un personaje, y el día y el sol con la alegría y las acciones rápidas de otro personaje. Así, Lope está pintando el alma de los personajes. En otras obras, como en la Arcadia, va a pintar su propia alma, como bien ha notado

---

<sup>30</sup> Lope de Vega, La Arcadia, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1926), XXXVIII, 47.

<sup>31</sup> Rafael Osuna, op. cit., pág. 161.

Rafael Osuna cuando dijo que detrás del paisaje artificioso "El alma de la pintura es, sin embargo, Lope mismo, que detrás de las facciones de su protagonista ha retratado su propia alma."<sup>32</sup>

Lope es generalmente más poético y simbólico al principio de sus comedias que en el resto (aquí al principio de las dos partes), pues en el comienzo prepara el fondo con calma, da la situación, las circunstancias o el problema que después desarrollará con las pinceladas rápidas de la acción, cuando ya no tendrá mucho tiempo para detenerse, a no ser en escenas de amor o pequeños descansos con soliloquios.

En la Primera parte presentó el contraste y pintura barroca de la oscuridad moral (vicio) de la Princesa con la claridad moral (virtud) de don Juan. Después nos dio otra pintura detallada de la ropa, sus colores y las armas del escuadrón de Tibaldo. Ahora, en la segunda parte, el contraste pictórico es solamente poético y sentimental. Clarinda, "la luna", se queda triste con "la noche" o el "dolor" de la partida de Rugero (oscuridad = tristeza, acción lenta o no acción). Rugero, "el sol", se marcha con rapidez a la guerra y a la venganza, o sea, variedad de acciones y colorido, acciones violentas y rápidas. El rey de Irlanda dirá:

Fue con tal velocidad,  
que apenas naves oí,  
cuando ya su gente vi  
dar asalto a mi ciudad. (167)

---

<sup>32</sup>Ibid., pág. 64.

Sin embargo, Rugero no parte triste (ya que él no amaba a Clarinda, solamente fingía amarla por haber tomado el lugar de don Juan) sino contento, pues va a rescatar al querido amigo por quien había dejado a España y a Rosela. El amor de amistad es superior al amor sensual de hombre a mujer. Así, ahora deja a Clarinda y se va con "descanso y gusto", o sea, con satisfacción y alegría (claridad = alegría, acciones rápidas, movimiento);

llevo en vez de paz, descanso y gusto,  
guerra, venganza, amor, celos y ausencia. (146)

Después de esta introducción poética y planteamiento de la situación, sigue el primer núcleo, fundamental para el desarrollo del tema de la amistad. Este núcleo es la lealtad de Rugero en la noche de sus bodas cuando durmió con Clarinda, y se nos presenta con la narración indirecta entre Roberto y Floriana (146-147). Rugero no pudo evitar dormir con ella, sin embargo lo hizo "con la cara en la pared" (147) y no la tocó en toda la noche, mostró ser casto y leal a su amigo don Juan. El fingió haber hecho un voto de ir a Roma antes de gozarla, según se lo había ordenado Tibaldo. Esto no lo cree Clarinda (184) ni Floriana que lo acusa de tener un "defecto natural" (147).

Este núcleo lo tomó Lope del cap. LVIII de Oliveros de Castilla donde sucede lo mismo, a excepción de que Helena está enferma por la ausencia de su esposo Oliveros y Artús duerme con ella para consolarla. Lope añade lo del "defecto natural" y la acción secundaria de Roberto y Floriana. Lope elimina el cap.

LIX donde el muerto se le aparece otra vez a Artús para decirle donde estaba Oliveros. Las dos apariciones del muerto a Artús (caps. LVI, LIX), Lope las reduce a una (135).

En la comedia se sigue con la comicidad de Roberto que cree que Rugero y Páez son dos almas creadas por Tibaldo, y luego se cambia de escena para pasar a Irlanda.

El núcleo segundo es la prisión de don Juan en una torre del palacio del rey de Irlanda (149-157). Ni en la novela ni en la comedia se nos dice cual es la ciudad en Irlanda.

La prisión de don Juan es la situación que da unidad a este núcleo porque engloba y define los sentimientos y actitudes que el rey de Irlanda y su hermana Francelisa tienen hacia el prisionero. O sea, en términos estructurales, el valor de la cosa poseída, -aquí don Juan-, es el objeto humano o mediador que va a definir al poseedor o poseedores.

El rey de Irlanda encierra "con tanto cuidado" (149) a don Juan, porque éste tiene para él un valor sentimental negativo, en el sentido de que mientras lo tenga preso él podrá regresar a Inglaterra a pretender a Clarinda, ya que "cualquiera mujer ausente [Clarinda] / se cura con lo presente [rey de Irlanda], / y olvida de lo imposible [don Juan]" (152). Por la actitud que tiene hacia el preso, se define como envidioso, soberbio y arrogante.

Para Francelisa don Juan tiene un valor sentimental positivo. Ella lo ama por su fama desde antes de haberlo visto. Ella consigue del alcalde la llave de la torre y va a ser su carcelera.

Con amoroso fuego lo retiene con la esperanza de casarse con él. En relación con el preso, ella se definirá luego como "capitana amazona" (164), que vestida de hombre defenderá el honor de su hermano y su interés amoroso. Más tarde querrá libertarlo para evitar la guerra y porque hay otro don Juan (Rugero) a quien amar.

Este núcleo comprende tres escenas. Una donde el rey de Irlanda, con mucho apuro y desespero, quiere regresar a Inglaterra a pretender a Clarinda (149-150) y donde Francelisa consigue la llave para ver al preso (151-153). Otra donde don Juan aparece arrastrando cadenas en una fría y "oscura prisión" como un Segismundo. Francelisa entra como el sol para alumbrarlo y consolarlo, así como Rosaura lo hace en La vida es sueño. Y otra donde el rey de Irlanda reconoce que lo prendió a traición y explica que lo hizo para "Quitar un águila [don Juan] al sol [Clarinda] / que pudo sus rayos ver" (157).

El tormentoso encierro de don Juan se interpreta como un castigo a sus faltas anotadas anteriormente. Como antes se dejó vencer por el "fuego de un Infierno" amoroso, ahora está encadenado penando con el frío o "lo helado" de la oscura prisión. Como antes fingió perder el juicio de deseo amoroso, ahora está perdiendo el juicio de verdad o rayando en la locura: cree que Francelisa es el sol en forma humana porque así lo pintaban los indios, y quiere consultarla sobre su futuro ya "Que Apolo / es dios de oráculos sólo" (153) y a él no lo puede consultar. Como antes fingió morir de enfermedad, ahora teme de verdad que venga su muerte: "¿Es

hoy el fin de mi vida? / ¿Acaban con hoy mis daños?" (153), "agora esperando estoy / la espada de mi enemigo?" (154), "que a muerte el Rey me condena" (154). Como antes engañó al rey de Inglaterra, ahora Francelisa en su primera visita también lo engaña a él por un rato al decirle "trocaremos la prisión / y la libertad también" (154), cosa que nunca llevará a cabo. Más adelante don Juan se da cuenta de que Francelisa se quería casar con él como "justo interés" (156) de libertarlo. Aunque el trato de Francelisa con don Juan no es engaño deliberado, no por eso deja de ser engaño, juego y diversión suya, pues ella dirá luego: "En tratar me divertí" (156).

En Oliveros de Castilla el rey de Irlanda no tiene hermana. Así, este segundo núcleo es original de Lope y falta en la novela. Sabemos por los caps. LII, LIX y LX que Oliveros está preso en una torre del rey de Irlanda, pero, a diferencia de la comedia, no tiene visitas y cuando el rey no está, el alcalde le quita las cadenas y lo deja libre por la fortaleza, o se lo lleva a su posada y lo trata bien (101). La prisión y rescate de Oliveros se reduce prácticamente a dos páginas (cap. LX), que Lope desarrolla y expande en casi todo el acto I y II de la segunda parte.

Mientras don Juan sigue preso se pasa a desarrollar los sentimientos de Francelisa y los temores de su hermano (157-160). Éste teme a la armada que se anuncia que viene de Inglaterra y refuerza la guardia de la prisión. Francelisa, la "bárbara amazona", planea disfrazarse de hombre para defender "honra y patria" (159).

La escena se cambia para pasar a Rugero que con su armada entra en la ciudad sin dificultad (160-161). Se vuelve a cambiar para presentar a Francelisa muy confusa de ver libre a un segundo don Juan (Rugero). Con esta escena empieza el núcleo tercero, que es el amor y el honor de la mujer vestida de soldado irlandés. Este núcleo comprende desde que Francelisa entra en escena en hábito de hombre hasta el final del acto (162-166).

Ante la presencia de la armada inglesa, Francelisa cambia de posición: se da cuenta de que su hermano actuó mal al prender a don Juan a traición, dando así lugar a un sangriento ataque. Entonces, ella regaña a su hermano por su error y lo persuade de que liberte al preso para evitar la guerra:

Reñíle el dar ocasión  
a que este inglés Eduardo  
destruyese nuestras islas,  
siendo amigos tantos años.  
Finalmente, persuadido,  
dejó de salir al campo  
con seis mil hombres de a pie  
y más de dos mil caballos,  
y a mi ruego darte quiere,  
este preso . . . (164)

Ella tiene aquí la función de un diplomático. Quiere enderezar los errores de su hermano por las vías más sensatas y justas. Quiere evitar la guerra, dejando a un lado el honor y el amor. Quiere negociar la libertad pacífica del preso. Más adelante, como su embajada no tendrá éxito y el ataque se llevará a cabo, a ella no le quedará más remedio que luchar como mujer vestida de hombre.



Francelisa le propone a Rugero un "partido" o acuerdo.

Le dice que no ataque, que no dé causa al "estrage" (164) y se le entregará al preso. Al mismo tiempo le advierte que

Si la ciudad entrar quieres,  
cuya cerca estás mirando,  
serás tan mal recibido  
y habrá de costarte tanto  
como Numancia costó  
en España a los romanos;  
porque no sólo los hombres  
de defenderse han jurado,  
pero las propias mujeres,  
desde diez hasta treinta años,  
de las cuales, como ves,  
aqueste traje he tomado;  
soy capitana amazona  
en el troyano Escamandro. (164)

En este momento Rugero actúa mal, pues en lugar de aceptar de inmediato, como debiera, dice:

Partido hubiera tomado  
si por partido me dieran  
este celestial milagro. (165)

O sea, que no acepta el "partido" porque quiere tener más tiempo para conquistar a Francelisa, el "celestial milagro". Entonces como una excusa para hacer tiempo le dice que, antes de aceptar el partido, quiere ver al preso. Mientras tanto empieza el enamoramiento entre Francelisa y Rugero:

RUGERO  
porque ya tu gallardía  
está de mi amor triunfando; (165)

FRANCELISA  
porque estoy mirando en ti  
el consuelo de mis daños;  
que si dos don Juanes hay,  
y el uno me da cuidado,  
yo sé que no hay dos Clarindas  
para que puedan gozarlos.

Francelisa se nos presenta pues como el personaje femenino mejor desarrollado en la obra. Ella es una mujer fuerte, apasionada, decidida, sensata, justa, inteligente y admirable. Al lado de ella la Princesa y Clarinda sólo tienen una faceta, la de ser apasionadas.

Este núcleo es original de Lope y falta en Oliveros de Castilla.

Para concluir, este acto empezó con una despedida poética donde Lope describe los sentimientos de los personajes como si estuviese pintando. Desde el punto de vista de la mujer o "luna", la partida está asociada con la noche y ésta con la tristeza o fondo oscuro. Desde el punto de vista del hombre o "sol", la partida está asociada con las acciones de Rugero que va a la guerra para rescatar a su amigo, o sea, aventuras, movimiento, acciones rápidas y vibrantes, que representan colores más vivos y claros.

Luego se divide el acto en tres núcleos. En el primero vemos la lealtad de Rugero. En el segundo, la prisión de don Juan que, simbólicamente, es un castigo para la purificación de sus faltas. En el tercero se nos presenta a la mujer vestida de hombre que ante el amor y el honor toma dos actitudes: primera, los defiende reteniendo a su prisionero, segunda, su amor se desplaza a Rugero y el honor a la justicia; esto es, ella ama a Rugero y reprocha los malos pasos de su hermano, tratando de corregirlos y de hacer lo que es justo: libertar al preso.

## Acto II

Este acto empieza con la confusión del rey de Irlanda al saber que en realidad hay para él dos don Juanes que físicamente son idénticos. Él permite a Roberto que visite y lleve una carta de Rugero a don Juan. El núcleo primero es entonces la reacción de don Juan a la carta de Rugero, y comprende desde que Roberto entra en la cárcel hasta que sale (167-170). Don Juan interpreta la ayuda de Rugero como "Grandes bienes" (170) de Tibaldo, o sea, del cielo. Sin embargo, su mente todavía está ofuscada por la fría prisión y las pesadas cadenas, y va a mostrar una vez más su falta de paciencia y prudencia. Anteriormente, cuando iba a recibir el premio del torneo estaba tan ofuscado de pasión que no supo esperar hasta la noche para ver a Clarinda. Como consecuencia perdió la paciencia, la prudencia, y engañó al rey de Inglaterra con una fingida enfermedad de amor. Ahora, ofuscado también por el presidio, comete otro error. No puede esperar por el rescate; no se informa mejor de la situación. No piensa en las consecuencias de la lucha sino en sí mismo; actúa con demasiada rapidez y dice

Vuelve Roberto, y dirás  
que acometa, que no aguarde. (170)

La guerra que Francelisa trataba de parar por medios pacíficos don Juan la ordena ahora. O sea, don Juan todavía no ha cambiado mucho, todavía tiene que seguir purificando sus faltas, ya sea en la cárcel o por otros medios para redimirse. Por su parte, el rey de Irlanda tampoco lo quiere libertar, a pesar de que su

hermana Francelisa le dice que esto es lo justo: "Mira, hermano que es razón" (170). Así la situación queda bien preparada para el ataque y Francelisa encierra al preso.

Don Juan queda encadenado nuevamente y se compara a sí mismo con la pasión con que el caballo tira de la aldaba, el lebrel de la traílla y el halcón de la pihuela:

No suelen, si oyendo están  
los caballos la trompeta,  
con boca más inquieta  
romper la aldaba al zaguán,  
y tirar con más pasión,  
para poder desasilla,  
el lebrel de la traílla,  
de la pihuela el halcón,  
que yo de aquesta cadena  
por quien tu cautivo soy, . . . (172)

Esta pasión de los animales significa que todavía hay en don Juan la pasión animal o "el fuego de un Infierno" (125) que lo llevó a engañar al rey de Inglaterra y del cual todavía no se ha librado. Simbólicamente don Juan está preso de sus pasiones.

En el teatro del Siglo de Oro, el caballo es el animal más simbólico, especialmente en Calderón.<sup>33</sup> Lope lo usa en Peribáñez, como símbolo de pasión en el comendador de Ocaña, y en El caballero de Olmedo, como augurio de muerte para don Alonso. El halcón también es un símbolo de pasión y lujuria carnal.<sup>34</sup> En

---

<sup>33</sup>Angel Valbuena Briones, op. cit., págs. 35-53.

<sup>34</sup>Sobre el halcón como símbolo de lujuria carnal, véase a Raymond E. Barbera, "Medieval Iconography in The Celestina," The Romanic Review, LXI (1970), 5-13. Como símbolo de destrucción, véase a William C. McCrary, "The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's Tragedy, El caballero de olmedo," University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, LXII (1968), 120, 123, 172.

Don Juan de Castro, la inquietud y el movimiento de los animales, y sobretodo del caballo por zafarse de sus ataduras, significan "la agitación anímica" y la "carencia de armonía interior"<sup>35</sup> que sufre don Juan. En la misma forma que los animales se quieren zafar de sus ataduras, así mismo don Juan se quiere libertar de sus prisiones para regresar a Inglaterra a "gozar" de Clarinda. Don Juan todavía no se ha librado de sus pasiones, todavía no ha purgado las faltas cometidas anteriormente. Así, no tiene paz en el alma porque no está en paz con Dios. Él mismo dice que está "batallando aquí / con el alma, que del pecho / se me salta!" (172) y reconoce que aún están los "cielos, conmigo airados!" (172). Don Juan redimirá sus faltas cuando practique otra vez las mismas obras de piedad y caridad que tuvo hacia el cuerpo de Tibaldo. Esto lo hará luego, en el acto III, hacia el leproso.

Este núcleo es original de Lope y no se encuentra en Oliveros de Castilla.

El núcleo segundo es el rescate de don Juan, y comprende desde que Rugero ataca la torre hasta que le quita las cadenas (172-177). Don Juan muestra aquí, una vez más, algunos rasgos de locura, pues cuando Rugero lo va a sacar de la torre él no lo reconoce de inmediato y piensa que lo que está pasando quizás sea un sueño (174). Francelisa, muy poéticamente, rinde su espada y corazón a Rugero, para que éste la defienda y la ame. Rugero acepta la rendición amorosa, mas no la espada con la cual, en

---

<sup>35</sup>Angel Valbuena Briones, op. cit., págs. 52-53.

batallas de amores, ella es también vencedora, y él vencido:

Seréis de mí defendida  
tanto como sois amada,  
.....  
Las armas que me entregáis,  
guardad, que no es buen concierto  
que después de haberme muerto,  
con la espada me sirváis. (175)

Francelisa queda triunfante y vencedora, tanto en amores como en su deseo de libertar a don Juan. Aunque al principio lo quiso retener, principalmente por defender el honor de su hermano, luego trató de hacer lo que era justo. Así riñó a su hermano por su traicionero proceder y le aconsejó que libertara a don Juan para evitar la guerra. Ahora ella queda vencedora, en contraposición con su hermano que queda vencido, preso y en "miserable estado" (176). Ella y Rugero lo reprochan por sus faltas:

RUGERO  
Tus soberbias, Arnaldo, te han traído  
al estado en que estás.

FRANCELISA  
No te quejes de la suerte,  
quéjate de tu arrogancia;  
.....  
Pues no aceptaste el partido,  
dale gracias a tu error:  
que a pies de tal vencedor  
es gloria el quedar vencido. (177)

Francelisa y su hermano son llevados a España por Roberto. Rugero y don Juan se quedan atrás para someter a su ejército que saqueaba la ciudad.

Este núcleo del rescate corresponde al cap. LX de Oliveros de Castilla, pero Lope lo trata de manera diferente y original,

debido al papel que hacen Francelisa y Roberto en todo este proceso. En la novela vemos a Artús cortando cabezas y matando a diestra y siniestra. Lope elimina, entre otros detalles, la descripción de la lucha completamente, el perdón inmediato que hace Oliveros al rey de Irlanda y el abrazo y besos que Artús y Oliveros se dan por "una hora".

En la comedia se pasa a Inglaterra para describirnos el sufrimiento amoroso de Clarinda que llora en un jardín, donde, poéticamente hablando, sus lágrimas compiten con el agua de unas fuentes. Esto falta en la novela.

El núcleo tercero es la venganza y arrepentimiento de don Juan. Comprende desde que Rugero le cuenta a don Juan lo que hizo en Inglaterra hasta la aparición del pastor Belardo (180-185).

Después de haber regresado a Inglaterra, don Juan y Rugero dejan que su gente se adelante y ellos se quedan atrás camino de Londres. Rugero le cuenta a su amigo los detalles de su boda con Clarinda. Don Juan va temeroso, pálido e inquieto. Rugero no tiene nada que ocultarle pues había actuado bien. Así, confiado en su gran amistad, le dice que durmió con Clarinda. Don Juan saca la espada, lo hiere gravemente y lo abandona en el campo. Aquí, por tercera vez en la obra, don Juan es impaciente y actúa con demasiada rapidez. Anteriormente, su impaciencia en disfrutar a Clarinda lo llevó a mentir y engañar al rey de Inglaterra. Luego, en la cárcel, su impaciencia le hizo ordenar a Rugero que atacara. Ahora, su impaciencia consiste en no escuchar las explicaciones de

Rugero hasta el cabo hiriéndolo injustamente. Roberto se lo reprochará más adelante:

¡Ah, señor! ¡Qué mal has hecho,  
 pues por no oírle hasta el cabo,  
 sin culpa has dado muerte  
 a quien la vida te ha dado! (186)

Claro que las venganzas de honor se caracterizan en el teatro del Siglo de Oro por la rapidez de su ejecución. Pero aquí, Rugero le dice bien claro que no pudo evitar el dormir con Clarinda, que no la tocó y "toda la noche estuve retirado" (181). O sea, no hubo ofensa. Sin embargo, don Juan no piensa, no escucha, es impaciente e interpreta mal las acciones de Rugero. Así cree que hay traición y ofensa donde no la hay. Como el honor es la posesión más valiosa del hombre, y está por encima de la vida y del amor, don Juan se venga. Cuando llega a los brazos de Clarinda, ésta lo acusa de la falta de deseo amoroso que mostró en la noche de la boda, y de su fingido voto de ir a Roma. Esto lo hace Clarinda porque ella creía que el hombre que se casó con ella (Rugero) era don Juan. Entonces don Juan se da cuenta de la inocencia de Rugero y le entra tal pena y arrepentimiento que lo hace, una vez más, rayar en la locura, hasta el punto de tratar de quitarse la vida varias veces.

Este núcleo se halla en los caps. LXI y LXII de Oliveros de Castilla. Lope sigue aquí de cerca todos los detalles del contenido. Por supuesto la expresión es siempre independiente. Una diferencia, sin embargo, es que don Juan ejecuta con la espada una



completa venganza de honor, esto es, deja a Rugero por muerto. Oliveros por lo contrario sólo le da un golpe en la cabeza a Artús, no usa la espada, y lo deja vivo -dice él- por la gran amistad que habían tenido (119).

El núcleo cuarto está constituido por las quejas de Rugero contra la honra, y la cólera de Don Juan. Comprende desde que el pastor Belardo encuentra a Rugero herido hasta el final del acto (185-187).

Belardo encuentra y consuela a Rugero herido. Le promete llevarlo a su cabaña, donde la niña Marcela lo curará. Ésta es la escena en que Américo Castro se basa para fechar la obra en las proximidades de 1608, pues Marcela se llamaba la hija de Lope y Micaela de Luján nacida en 1605. Es significativo que en esta edición de la Parte XIX Marcela es la "hermana" de Belardo, mientras que en la edición de Zaragoza de 1647 es la "hija". Esto refuerza mi creencia de que la edición de Zaragoza está tomada posiblemente de la copia manuscrita de Parma y no de la Parte XIX.

Rugero no culpa a don Juan por sus heridas, sino a la honra esquiva y violenta que no se detiene en nada ni en nadie. Don Juan lo viene buscando muy arrepentido de su "locura y engaño" (186) y muestra rasgos de locura al quererle quitar la vida varias veces aún antes de encontrar a Rugero. Su comportamiento se debe a que aquí don Juan sufre de una cólera adusta ("de cólera me abraso" (186)), como se estudiará en el capítulo III. Roberto lo llama al razonamiento varias veces:

¡Señor! ...  
Deja ese intento inhumano,  
vuelve a tu acuerdo. (187)

Este núcleo se encuentra en el cap. LXIII de Oliveros de Castilla. De aquí tomó Lope la idea de que don Juan buscara a Artús por el monte, de su dolor y arrepentimiento. Lope añade las quejas contra el honor, la escena del pastor Belardo y los rasgos de locura de don Juan. Elimina el cap. LXIV que sigue, donde Artús ya curado vuelve a ir a Irlanda para vengarse por el presidio de don Juan.

En conclusión, el acto II lo hemos dividido en cuatro núcleos. En el primero tenemos la reacción de don Juan ante la carta y rescate de Rugero. Don Juan recae en sus antiguas faltas, es impaciente y ordena a Rugero que ataque. Él mismo se da cuenta de que los cielos todavía están airados y se compara con la pasión o fuerza bruta de animales encerrados. Su pasión es tanto física como espiritual. Espiritualmente él está "batallando aquí con el alma" (172), o purgando por sus faltas. No invoca ni se encomienda a Dios como hizo antes de las justas, por lo contrario, se considera en poder de la fortuna y de su pasión hacia Clarinda: "tiéneme el [poder] de la fortuna, / y es la fortuna mujer" (172), o sea, espiritualmente está preso de sus pasiones. Todavía no se ha purificado.

En el segundo tenemos el rescate. En el tercero, la venganza y arrepentimiento de don Juan. Aquí él actúa con su acostumbrada impaciencia. No escucha las explicaciones de Rugero. Cree

que él ofendió su honor y se venga injustamente. Este error y las demás faltas en que había caído antes tendrán, simbólicamente, su castigo o purgación en el acto siguiente con la lepra de Rugero.

En el cuarto tenemos, en primer lugar, las quejas de Rugero contra el frágil honor a quien culpa por sus heridas, mientras perdona a don Juan. En segundo lugar, tenemos la cólera adusta de don Juan, quien, enloquecido por el arrepentimiento de su comportamiento, quiere matarse.

### Acto III

El núcleo primero de este acto es la lepra de Rugero (190) que tiene la función de ser un castigo y a la vez una prueba para don Juan. Es un castigo a sus faltas cometidas después de las justas (enumeradas en el acto III de la primera parte), en la prisión y después de la prisión (véase la conclusión anterior). Don Juan va a sufrir síquicamente tanto como Rugero sufre físicamente. Es también prueba al amor de amistad, a la piedad y a la caridad que don Juan tiene hacia el enfermo. Así, don Juan empieza a redimir sus viejas faltas con las mismas obras cristianas que antes había tenido con el cuerpo de Tibaldo: ahora vuelve a practicar la piedad y la caridad, virtudes que tienen "contrayerba" (189) o alivio y cura pasajera hacia el enfermo. Él es el único que se atreve a cuidarlo dándole de comer y beber al leproso por su propia mano:

ha enfermado de manera  
de una peste ponzoñosa  
y de un género de lepra,

que aún a entrar donde está  
 no hay un hombre que se atreva  
 sino es don Juan, cuyo amor  
 tiene con él contrayerba.  
 Por su mano bebe y come;  
 cosa que en Londres se cuenta  
 por prodigio de amistad  
 y de piedad excelencia. (189)

Don Juan actúa aquí como el Cristo que socorre al enfermo, como el Cid que da de comer al leproso por piedad y caridad,<sup>36</sup> y como el verdadero caballero cristiano que se sacrifica para socorrer al necesitado.

Rugero se va deteriorando poco a poco mientras la tristeza de don Juan se va acrecentando. A medida que Rugero se va deteriorando va perdiendo el dolor. Lope describe aquí la lepra en una forma "elefantiásica"<sup>37</sup> que transforma el rostro y va acompañada de efectos anastésicos:

Dicen ya  
 que apenas siente dolor.  
 Pienso que se va acabando:  
 no se le ve forma de hombre;  
 de monstruo le dan el nombre,  
 y aún al que le está llorando,  
 que es también monstruo de amor,  
 de piedad y de amistad. (193)

Inversamente, la pena de don Juan se acrecenta tanto que ya no es tristeza sino algo más grave; pues según Huarte de San Juan "la tristeza y la aflicción gasta y consume"<sup>38</sup> el cerebro y las

---

<sup>36</sup>Guillén de Castro, Las mocedades del Cid, en Diez comedias del Siglo de Oro (New York: 1968), págs. 391-394.

<sup>37</sup>Agustín Albarracín Teulón, La medicina en el teatro de Lope de Vega (Madrid: 1954), pág. 252.

<sup>38</sup>Juan Huarte de San Juan, op. cit., I, 140.

carnes. Don Juan dice:

que no es tristeza la mía,  
pues que sin cause porfía  
en quererme entristecer. (190)

Don Juan padece aquí de melancolía, que es una enfermedad causada por la tristeza prolongada, según "el viejo aforismo de Hipócrates: 'Si el temor y la tristeza duran mucho, es temible que el enfermo caiga en la melancolía', o lo que es igual, el concepto de la tristeza como causa de enfermedad para Galeno."<sup>39</sup>

Este núcleo de la lepra lo tomó Lope del cap. LXV de Oliveros de Castilla. Aquí Artús también sufre de lepra y Oliveros es el único que lo cuida, día y noche sufriendo a su lado. Lope elimina la descripción cruda y el mal olor de la lepra que encontramos en la novela, donde a Artús le salían gusanos por la cabeza que le comían los ojos y la nariz.

El núcleo segundo es los sueños de don Juan sobre el sacrificio de los inocentes. Don Juan sueña que debe matar a sus hijos para con su sangre curar a Rugero. El núcleo comprende desde los sueños de don Juan hasta la cura de Rugero y resurrección de los niños (190-195).

Como consecuencia del sufrimiento y la melancolía que don Juan tiene por la lepra de su amigo, él va a delirar con "tristes sombras" y "voces funestas" (190) que le dicen que Rugero se curará si le da a beber la sangre de sus dos hijos. Lope se vale aquí de

---

<sup>39</sup>Albarracín Teulón, op. cit., pág. 127.

dos recursos para justificar las acciones de don Juan y la cura de Rugero: la debilidad síquica de don Juan (en este caso melancolía adusta) y el premio divino a la virtud y a la oración. Ambos recursos ya los ha venido utilizando Lope en la obra para preparar y poder justificar aquí el sacrificio de los niños, su resurrección y la cura de Rugero. Anteriormente, por un lado, don Juan mostró rasgos de locura (cólera adusta cuando quiere matarse) en diferentes situaciones, y por el otro, siempre que rezó y pidió ayuda a los cielos la recibió inmediatamente.

La preocupación, el sufrimiento y la tristeza de don Juan son tan grandes que no lo dejan vivir: "ni a mí me deja vivir" (190). Este estado mental es producido por los muchos sacrificios y la mucha caridad que don Juan tuvo cuidando al leproso. Como consecuencia tiene unos sueños y delirios que lo fatigan ("tristes sombras me fatigan" (190)) y le perturban la mente, así, va a actuar con un "furor" infundado (que es una forma de locura<sup>40</sup>) y mata a sus hijos.

¡Ay, mis ojos! ¿Qué furor  
es éste, que a tal rigor  
mi paterno amor inclina? (121)

La fatiga mental, el furor y la melancolía hacen sentir a don Juan como un "hombre sentenciado" (191) a llevar a cabo el sacrificio. Al mismo tiempo, nos da la impresión de que don Juan creyera que el terrible mensaje de estos sueños fatídicos es "una

---

<sup>40</sup>Ibid., págs. 135, 148.

revelación" (194) y a la vez castigo o "rigor" de los "cielos airados" a sus "pecados" (191) cometidos anteriormente. Claro que no es ésta una revelación del cielo, y mucho menos se puede sostener que sea una profecía de Tibaldo. No hay en la obra el menor rasgo, indicio o sugerencia que nos permita sostener que "In the second Parte Tibaldo appears to don Juan in a dream to urge him to kill his children and to give their blood to don Juan's brother, Rugero."<sup>41</sup> Sus sueños y delirios acompañados de "voces funestas", "grandes males" y "tristes sombras" (190) están muy lejos de ser "voces del cielo".<sup>42</sup> Sus sueños no vienen de afuera como se ha sostenido,<sup>43</sup> sino de adentro; esto es, son producto del estado mental de don Juan. Otros medios más adecuados y menos trágicos hubiera escogido el cielo si hubiera querido curar a Rugero.

Ahora bien, antes de decidirse a llevar a cabo el sacrificio, don Juan se acuerda del poder divino, ya que anteriormente siempre que se encontró en necesidad y pidió ayuda a Dios la recibió inmediatamente. En el naufragio invocó a Dios y se salvó, cosa que

---

<sup>41</sup>Kay Bissol Reynolds, op. cit., pág. 154. Para una discusión sobre Dios como causante indirecto de melancolía véase el cap. III del presente estudio.

<sup>42</sup>Sobre este punto se puede consultar a C. E. Aníbal, "Voces del cielo -A note on Mira de Amescua," The Romanic Review, XVI (1925), 57-70; Alexander H. Krappe, "Notes on the 'voces del cielo'," The Romanic Review, XVII (1926), 65-68; C. E. Aníbal, "Another note on the 'voces del cielo'," The Romanic Review, XVIII (1927), 246-252.

<sup>43</sup>Kay Bissol Reynolds, op. cit., págs. 125-126.

él consideró siempre ser una ayuda y milagro del cielo que oyó sus rezos (primera parte, acto I, núcleo cuarto). En la ermita vuelve a pedir ayuda a los cielos, en un rezo, para poder entrar en las justas, e inmediatamente la recibe con la aparición de Tibaldo que viene de parte de Dios para ayudarlo y galardonarlo (primera parte, acto II, núcleo cuarto). A pesar de que ahora los cielos están "airados" con él, por los pecados cometidos principalmente después de las justas, tiene de nuevo fe en la piedad y la ayuda divina, y con esta fe, que lo había caracterizado a él después del naufragio, le dice a Clarinda que pida ayuda a los cielos a través del apóstol Santiago para que lo ampare en su "grande aflicción" (190). Después de las oraciones de Clarinda es que don Juan decide sacrificar a sus hijos. El cielo, por su parte, escuchó los rezos de Clarinda en la misma forma que antes (109) escuchó los de don Juan, y va a premiar la piedad y caridad que don Juan tuvo cuidando al leproso en la misma manera que antes premió la piedad y la caridad que don Juan tuvo con Tibaldo. Así, los rezos son oídos y por lo tanto después de que don Juan comete la locura de sacrificar a sus dos hijos suceden dos milagros: la cura de la lepra de Rugero y el hecho de que los niños aparezcan completamente sanos y jugando.

Antes de continuar debemos aclarar que el texto de la obra no sostiene la interpretación de que "In the third act, don Juan, while on stage hears first a voice", ni que Tibaldo se le aparezca y le revele a don Juan en un sueño que mate a sus hijos para curar a Rugero.<sup>44</sup> Nótese que, contrario a lo que parece, don Juan tiene

---

<sup>44</sup>Ibid., págs. 125, 154.



los tres sueños fuera del escenario, y estos sueños son los que le producen su nueva "grande aflicción." (190) Clarinda dice:

No siendo la enfermedad  
de Rugero agora nueva  
ni en vos, mi señor, la prueba  
de tanto amor y amistad,  
.....  
¿de qué nuevamente estáis  
tan triste? (190)

O sea, don Juan no tiene aquí la vieja y usual tristeza que sentía por la lepra de Rugero, y que Clarinda ya conocía, sino que tiene una nueva tristeza, una tristeza mayor. Esta nueva tristeza que nota su esposa Clarinda es una nueva "grande aflicción" que don Juan siente como consecuencia de los tres sueños que él ya había tenido fuera del escenario. Por esto es que don Juan pide a Clarinda que rece por él: "pídele que me ampare / en una grande aflicción" (190). Esta nueva aflicción, desconocida de Clarinda, la sorprende y la hace reaccionar de la siguiente manera:

Puesto me has en confusión

DON JUAN

Basta que esto te declare  
Parte mi bien, y el consuelo  
me venga del cielo a mí. (190)

Entonces don Juan no quiere declararle la nueva aflicción a Clarinda; esto es, la aflicción de los sueños que ya había tenido. Debido a estos sueños es que ahora pide a Clarinda que rece por él para que el cielo le mande consuelo o ayuda. Después de esta escena Clarinda se va, don Juan se queda solo en el escenario y narra, en un soliloquio (para que el público se entere) y despierto,

los sueños que ya había tenido:

Mi desventura recelo.  
Grandes males me amenazan,  
tristes sombras me fatigan,  
voces funestas me obligan,  
que mi fin y muerte trazan. (190)

Estas "voces funestas" no son voces que don Juan oye en el escenario ni mucho menos son las voces del aparecido Tibaldo sino alucinaciones subconscientes del sueño. Tampoco tiene el sueño lugar en el escenario<sup>45</sup> sino fuera del escenario, aunque después se describe en el escenario.

Pero ¿por qué entristecerse y afligirse si los sueños no son causa de tristeza para una persona normal? Porque don Juan sufre de melancolía adusta. De esto se tratará en el cap. III.

Después de los sueños, las oraciones de Clarinda y la descripción de los sueños, es cuando don Juan decide sacrificar a sus hijos. Inmediatamente después suceden los dos milagros. En este punto debemos señalar que aquí hay un paralelo entre la piedad humana y la piedad divina. La gran piedad, caridad y sacrificio ("pena tan fiera" (190)) que don Juan tiene hacia el leproso, lo va debilitando física y mentalmente (la pena "ni a mí me deja vivir" (190)). Esto lo hace soñar y delirar. Los sueños, que no debieran ser causa de tristeza, le alteran aún más la mente con una gran aflicción y melancolía, según la cual don Juan enloquece y mata a sus hijos. Así, don Juan no es responsable de sus actos,

---

<sup>45</sup>Linton L. Barret, op. cit., pág. 62.

y no se le debe castigar por una locura producida en primer lugar por sus sacrificios y virtudes. Entonces, el cielo, que había oído las oraciones de Clarinda, también tiene piedad de la locura y crimen de don Juan; por lo tanto, el cielo premia su virtud con dos milagros, que son: la cura de la lepra de Rugero y la resurrección de los niños. De la misma manera, el rey de Inglaterra tampoco castiga el crimen de don Juan a fin de cuentas. Clarinda entiende que don Juan actuó con ceguera mental debido al "amor ciego" (195) que don Juan tenía hacia Rugero; por lo tanto, Clarinda le explica esto al rey para disculpar a don Juan. Más adelante, el rey (que es como Dios en la tierra) también será "padre . . . piadoso" (199) con don Juan y lo perdona. Entonces, los dos milagros están justificados en la obra por ser no revelación del cielo sino premio y piedad del cielo a la virtud y a la locura de don Juan respectivamente.

¿Por qué no puede ser el mensaje de los sueños revelación del cielo?

Los sueños tienen dos explicaciones fundamentales: los mensajes de los sueños pueden ser el resultado de un efecto sobrenatural, como efectos mágicos, diabólicos o revelación del cielo, o de un efecto natural, como el producido por una enfermedad física o desequilibrio mental. La comedia está llena de indicios que señalan indiscutiblemente que los sueños de don Juan y su mensaje son un reflejo de su desbalance mental. Los sacrificios, preocupaciones, temores, tristezas, piedad y caridad que tiene don Juan

cuidando a su querido leproso por unos dos años (como veremos) le debilitan la mente, le causan una gran melancolía y le producen los tormentosos sueños que le hacen perder la razón y matar a sus hijos. Como síntomas de enfermedad melancólica y mental tenemos sus muchas contradicciones en el hablar, la confusión de ideas, la fatiga mental, la palidez del rostro, el temor de la muerte, la fiera pena, la tristeza prolongada y el furor infundado. Todos estos y otros síntomas de su enfermedad melancólica se estudian en el cap. III. Ahora señalaremos solamente lo siguiente: Don Juan explica al rey que Rugero se curó porque "En visión / tuve una relación del remedio de su daño" (194). Esto no significa necesariamente que sea una revelación del cielo, ni tampoco hay bases firmes para que don Juan lo crea, como veremos enseguida. Ésta es simplemente una excusa que don Juan le da al rey para poder justificar su crimen y principalmente para que el rey no lo castigue, ya que, desde que empieza a narrar sus sueños hasta que mata a los hijos, su gran temor es la muerte que está seguro de que recibirá si comete el crimen:

[sueños] que mi fin y muerte trazan, (190)

Parece que en ver el vaso  
vi la soga que me espera; (191)

aunque en sabiéndose todo  
me han de dar la muerte a mi. (192)

Entonces, la primera explicación y excusa se debe interpretar en conjunción con la segunda excusa que don Juan le da al rey: "Verdad

te digo [lo de matar a sus hijos]: / mas todo entre sueños fue" (194). Es imposible creer esto. Don Juan no actuó en sueños sino despierto, pues en el proceso de matar a sus hijos, desde que empieza a prepararse para su crimen hasta inmediatamente después de cometerlo, tiene dos diálogos, uno con Roberto y otro con Clarinda. Le pide una copa a Roberto para recoger la sangre y Roberto se la trae, a la vez que nota que su amo no está bueno (191). Inmediatamente después del crimen, cuando sale de la habitación de los niños, encuentra a Clarinda y establece un diálogo con ella de treinta versos. Clarinda lo nota descolorido y don Juan le enseña la copa de la sangre que le lleva a Rugero. Clarinda ve la copa, mas no lo que hay dentro. Así, don Juan no actuó "entre sueños" como dice: por lo tanto, su segunda excusa es una invención suya para que el rey no lo castigue. Además, la primera explicación y excusa se la dice don Juan al rey inmediatamente después de ver a Rugero curado, y después de que el rey exclamó "¡Milagro, por Dios, extraño!" (194). Entonces, don Juan, temeroso del castigo, se aprovecha de esta situación muy apropiada para decir que tuvo una revelación. [Recuérdese en este punto que los dos milagros fueron explicados como premio (la cura de Rugero) y piedad (la resurrección de los niños) divina a la piedad que don Juan tuvo hacia el leproso, y a su locura o crimen, respectivamente.] Don Juan da la primera explicación al rey porque le cuadra bien, en ese momento para poder buscarle justificación, causa y razón al primer milagro. Pero antes de habérsele ocurrido dar la primera

explicación, don Juan nunca creyó que el mensaje de los sueños fuera revelación sobrenatural, como lo demuestran los siguientes detalles. Dentro de su desequilibrio mental, don Juan siempre está consciente de que lo que va a hacer es una ofensa y pecado contra Dios y el cielo, por lo cual siempre sabe que está actuando mal y que será castigado. Así, cuando don Juan narra los sueños, dice: "Perdonad, cielo, que intente / esta desdicha a que voy" (191). Si en este punto don Juan estuviera consciente de que el mensaje de los sueños fuera revelación divina, no pediría perdón al cielo ni se sentiría culpable por lo que va a hacer. Esto indica que, en el momento de describir los sueños y antes de matar a los hijos, don Juan no cree que sus sueños sean revelación. Por el contrario, los sueños y su mensaje son producto de su desequilibrio mental, el cual fue causado por su mucha virtud, sacrificios y melancolía. A la vez, esta virtud y sacrificios tienen por base y se deben al gran amor que don Juan tenía al leproso Rugero. Entonces, el amor de amistad es la primera causa de la virtud, los sueños, la melancolía y la locura de don Juan. Por lo tanto, antes de tener el ataque de "furor" infundado que lo lleva a sacrificar a sus hijos, don Juan dice: "¡Oh amor, que me has obligado / a hacer tal ofensa a Dios!" (191) Según esta cita, el mismo don Juan está consciente y acepta que lo que lo obliga a sacrificar a sus hijos, de acuerdo con sus sueños, es el amor de amistad y no la revelación divina o sobrenatural. Por lo tanto, otra vez, don Juan está consciente de que va a cometer una ofensa o pecado a Dios; y este temor no lo tendría

si creyese que sus sueños hubieran sido revelación. Así, los sueños y su mensaje fueron producidos por este "amor", basado en la caridad y el sacrificio, que desemboca en locura, "furor" (191) infundado y melancolía adusta.

Además, la contradicción y confusión de ideas también son indicio de que don Juan está actuando con desequilibrio mental y no siguiendo una revelación sobrenatural. Don Juan dice, por un lado, que el mensaje de los sueños es castigo o "rigor" del cielo a sus pecados, pero, por otro lado, siente que es una ofensa y pecado a Dios. Él siente que no debe matar a sus hijos, pues aunque mucho debe a Rugero más debe a sus hijos: "Mucho debo yo a Rugero; / pero más debo a los dos" (191). Sin embargo, actúa contra su propio razonamiento, porque está síquicamente perturbado y mata a los hijos. La inconsistencia de sus ideas y sus contradicciones también son indicio de que él actúa con locura y no siguiendo una revelación.

También debemos notar que lo que más altera a don Juan son las "tristes sombras", "voces funestas", "triste sueño" y "voz trágica" (190) de los sueños, los cuales lo amenazan con "Grandes males" (190). Todas estas amenazas más parecieran producidas por las fuerzas del mal que por las fuerzas del bien, y son el producto de su estado mental melancólico de la "pena tan fiera", la cual -él dice- "ni a mí me deja vivir" (190).

Aunque el primer milagro coincide con los sueños, el segundo no está relacionado ni tiene nada que ver con ellos. Los

dos milagros se interpretan entonces no como revelación del cielo sino como piedad del cielo a la piedad de don Juan, porque esta piedad (que nació del amor y la caridad) fue la que le produjo la locura. Así, el cielo interviene en ambos casos para premiar los sacrificios de don Juan. Cuando don Juan exclama, después de los dos milagros, "¡Qué premio a los hombres dan / la fe y la piedad divina!" (194) no se está él refiriendo a que él tuvo fe de que se realizaría el primer milagro de acuerdo con los sueños, sino que se refiere a la fe de los hombres en general; esto es, que el que reza y pide ayuda al cielo tiene fe en que la recibirá. Recuérdese entonces, que antes de decidirse a sacrificar a sus hijos, don Juan pidió a Clarinda que rezara por él. Don Juan tenía fe en que los rezos serían escuchados por Dios, ya que en la primera parte de la comedia siempre que él había rezado y pedido ayuda a los cielos, la había recibido. Los rezos de Clarinda fueron escuchados y Dios tuvo piedad divina ante la locura humana de don Juan. Don Juan también dice después de los dos milagros:

pues a mi agradecimiento  
tal favor el cielo envía;  
que pues milagrosamente  
mis hijos resucitó  
o mi piedad le agradó,  
o aquella sangre inocente. (195)

Según esto, don Juan está consciente de que los dos milagros del cielo fueron premio, favor y agradecimiento a la piedad que él tuvo con el leproso. Sin embargo, las dos líneas últimas también indican que don Juan ha quedado síquicamente perturbado, pues una



sangre inocente no puede agradar a Dios. Otro ejemplo de su perturbación es una segunda declaración suya: "Alzate, amigo Rugero, / que si treinta hijos tuviera, / por tu salud los pusiera / en el filo de este acero" (195).

Los milagros no tienen justificación dentro de las leyes naturales. No por esto podemos decir que la presencia de los milagros hace que la obra sea una "extrañísima comedia"<sup>46</sup> como se ha dicho de ésta sin explicar por qué, ni mucho menos podemos aceptar la interpretación de que los milagros son "the result of magic".<sup>47</sup> Además, estos milagros no eran tan extraños para los españoles creyentes del siglo XVI y XVII, pues nos dice Huarte de San Juan en 1575 que hasta los hombres de ingenio, o sea, los de buen entendimiento, "bien saben que hay efectos que inmediatamente se han de reducir a Dios, como son los milagros, y otros a Naturaleza, que son aquellos que tienen causas ordenadas de donde suelen nacer; pero hablando de una manera y de la otra siempre ponemos a Dios por autor."<sup>48</sup>

Esto lo dice Huarte porque "La disposición de la vida española seguía funcionando en el siglo XVII lo mismo que en el X: en la creencia y desde la creencia."<sup>49</sup> Por esto se dice que el

---

<sup>46</sup>Menéndez y Pelayo, op. cit., IV, 355.

<sup>47</sup>Linton L. Barret, op. cit., pág. 80.

<sup>48</sup>Juan Huarte de San Juan, op. cit., I, 73-74.

<sup>49</sup>Américo Castro, op. cit., pág. 391.

realismo de la literatura española del Siglo de Oro "reposa sobre una base esencialmente religiosa",<sup>50</sup> y de aquí que Lope, como sus continuadores, tenga "un considerable incremento en la intervención de elementos milagrosos, de fantasmagorías y encantamientos."<sup>51</sup> Para los escritores del Siglo de Oro, "la realidad entera constituía una unidad del cielo y la tierra penetrada por Dios y por Él sustentada milagrosamente. Su fuga de lo ideal-objetivo . . . desemboca en un realismo que no sólo no excluía lo maravilloso, sino que lo complementaba y empapaba con la naturaleza y la razón."<sup>52</sup>

El núcleo segundo de los sueños corresponde a los caps. LXVI, LXVII, LXVIII y LXIX de Oliveros de Castilla. Hay pequeñas diferencias sin embargo. En el cap. LXVI, Oliveros es quien reza y no su esposa; él reza a Dios y a la virgen María y no al apóstol Santiago. Con respecto a los sueños, en la novela son cuatro en lugar de tres y tanto Oliveros como Artús los tienen al mismo tiempo, en lugar de tenerlos el protagonista solamente. El contenido de los sueños es el mismo en ambas obras, pero en la novela la revelación que ambos tienen de cómo curar al leproso es hecha por la Virgen María que se les aparece en forma de "dueña de grande autoridad" (129). Aquí cambia Lope su fuente un poco. En la novela, Oliveros cada noche reza y pide ayuda a los cielos para que curen a

---

<sup>50</sup>Carlos Vossler, Introducción a la literatura española del Siglo de Oro, Colección Austral (México: 1961), pág. 65.

<sup>51</sup>Ibid., pág. 64.

<sup>52</sup>Ibid.

su amigo. Como consecuencia de sus rezos los dos amigos tienen en sueños una revelación simultánea de cómo curar la lepra. En la comedia no sucede así. Aunque primero aparezca el rezo y después la descripción de los sueños, nótese que primero don Juan sueña, y estos sueños son los que le aumentan la "tristeza" y le producen, la "grande aflicción." Después pide a Clarinda que rece por él, y luego es que describe los sueños. Así, en la novela es un detalle "extrañísimo" que la Virgen le diga a Oliveros que mate a dos inocentes criaturas para curar al leproso. Este detalle lo corrige Lope haciendo que don Juan sueñe primero como consecuencia de la mucha piedad, caridad, sacrificio, pena y preocupación que tuvo hacia el leproso. De esta forma se presentan los sueños de don Juan como producto de su estado anímico, y melancolía, y no como revelación del cielo. Luego Clarinda reza y se realizan los dos milagros, los cuales se presentan como premio del cielo a las buenas obras de don Juan y como respuesta a las oraciones de Clarinda.

El sacrificio de los niños corresponde al cap. LXVII y es similar en ambas obras. En el cap. LXVIII Oliveros también cura a Artús dándole a beber la sangre de sus dos hijos. Allí se dice que este milagro sucedió por la "voluntad de Dios" (132). En el cap. LXIX los niños también aparecen resucitados "por la gracia de Dios" (134).

El núcleo tercero es la expulsión de don Juan del reino de Inglaterra por parte del rey. Comprende desde la expulsión hasta el soliloquio de don Juan (195-199).

Esta expulsión falta en Oliveros de Castilla. Así, parece que a Lope no le gustó lo del sacrificio de los niños, y por esto se siente obligado a alterar su fuente para añadir esta expulsión como castigo a don Juan. La expulsión no se lleva a cabo. Sin embargo, el rey se siente en el deber de castigar el delito y la ordena: "aunque agradezco el milagro, / castigo, Arnesto, el delito" (197).

Don Juan recibe el castigo con gran paciencia: " Tú verás con qué paciencia / hago de tu reino ausencia" (195). Él, que había sido tan impaciente durante toda la obra, ahora se nos presenta como un hombre calmado y diferente. O sea, ya había purificado sus faltas con el amor, los sacrificios y las buenas obras que había tenido hacia el leproso Rugero. Éstos le produjeron los sueños que a su vez causaron el "furor" o locura que lo llevó a degollar a sus hijos. Por lo tanto, su delito está excusado. Así lo entiende Clarinda cuando le dice a su padre: "Señor, no muestres enojos / en un hombre de amor ciego" (195). Para ella, don Juan actuó con esta ceguera amorosa que a la vez le produjo la ceguera mental y lo excusa. El rey se ve obligado a aplicar la ley y lo expulsa.

Ahora bien, para preparar un final feliz, el rey de Irlanda, que siempre había sido el villano en la obra y que todavía es prisionero de Rugero y don Juan, va a mostrar piedad hacia éste ofreciéndole el reino de Irlanda como lugar de exilio. Al mismo tiempo le ofrece su hermana Francelisa a Rugero para que se case con ella.

¿Cómo va a justificar Lope el hecho de que el rey de Inglaterra revoque la orden de expulsión? Lo hace de dos maneras. 1. Don Juan pone en libertad al rey de Irlanda. Así, el rey de Inglaterra va a temer otra vez la seguridad del reino, ya que "el de Irlanda, mozo inquieto, / deste reino deseoso, / me ha de poner en aprieto" (197). Como la seguridad del estado está por encima de todo, aún por encima de las leyes del honor, el rey de Inglaterra revoca la orden. 2. El rey también se inclina al perdón, mostrando ser "padre, cuyo atributo / ha sido siempre piadoso" (199), porque todos le daban "mil disculpas a don Juan" (198) por lo que había hecho. Todo Londres disculpaba a don Juan porque todos conocían los grandes sacrificios y las muchas virtudes que don Juan había tenido hacia el leproso: "Por su mano bebe y come; / cosa que en Londres se cuenta / por prodigio de amistad / y de piedad excelencia" (189), por lo tanto, todos lo disculpan porque entenderían, como entendió Clarinda, que don Juan actuó de la manera que actuó por amor a Rugero; esto es, por ser "un hombre de amor ciego" (195).

La piedad es lo que le da unidad a este núcleo y a este acto, pues hay aquí un paralelo entre la piedad divina y la piedad humana. Don Juan tuvo "piedad" (189) con Rugero y Dios lo premió con "la piedad divina" (194) por medio de los dos milagros. De la misma manera, el rey de Inglaterra es "padre . . . piadoso" (199) y perdona a don Juan. Este también tiene piedad con el rey de Irlanda y lo libera. A la vez el rey de Irlanda muestra "piedad" (196) y le ofrece su reino a don Juan. Luego, en la última aparición de Tibaldo, éste

tendrá piedad hacia la firmeza y lealtad que tiene don Juan a la palabra dada, y no demandará que se lleve a cabo el "concierto" (110) que ambos hicieron cuando aquél se le apareció por primera vez.

En Oliveros de Castilla falta este núcleo de la expulsión, y en su lugar el rey de Inglaterra no castiga a Oliveros sino que, primero lo abraza y después ordena que se publique y predique el milagro por todo Londres (cap. LXX).

En la comedia sigue un soliloquio de don Juan, quien a pesar de que tomó posesión de su "Estado" y es feliz con su esposa, hijos y vasallos, se siente "desdichado" con "nuevas penas y cuidados" (199). Aquí, al final de la obra, Lope es contradictorio y ambiguo. No nos dice a qué se debe la nueva tristeza de don Juan. Parece que él se desembarcó y está en España pero esto es discutible. Unos versos sugieren que regresó a Galicia ("Hoy que estoy en mi propia tierra") y que puso a Clarinda "no en los reinos conquistados [Inglaterra e Irlanda], / sino en el solar antiguo [Galicia] / de dos príncipes tan altos [sus padres]" (199). Sin embargo, estos versos se contradicen con otros como "hoy, que en la cama y la cuadra / donde [Clarinda] nació y la criaron [esto es, Inglaterra], / me acuesto a su lado hermoso, / no hay dormir!" Esta nueva tristeza puede deberse a que don Juan extraña a su amigo que se quedó en Londres, o que teme las demandas del muerto, o que está en Londres y extraña a Galicia o que quedó triste como consecuencia de su melancolía innatural. Lope dejó la obra abierta a cualquiera de estas interpretaciones. Aquí don Juan se duerme y Tibaldo se le aparece.

En el cap. LXX de la novela, Oliveros simplemente pide permiso al rey de Inglaterra para irse con su esposa a España, donde a él lo harían rey y a ella reina.

En la comedia el núcleo cuarto es la prueba de Tibaldo. Comprende desde la aparición de Tibaldo hasta el final de la obra (199-202).

Aquí Tibaldo llama a la puerta tres veces y don Juan cree que lo está soñando. A la tercera llamada, don Juan despierta y abre. Tibaldo le reclama la mitad de lo que había ganado según el acuerdo que habían hecho. Tibaldo le reclama también la mitad de Clarinda, pues don Juan la había ganado con su ayuda. Aquí don Juan sigue una regla de caballería: es firme y leal a la palabra empeñada. Toma la espada y se decide a dividir a su mujer cuando Tibaldo le detiene el brazo y le dice: "Ten la mano / porque sólo aquesto ha sido / dar más fuerza a este milagro" (202). El milagro es la firmeza y lealtad de don Juan. Esta escena nos recuerda de la de Salomón tratando de dividir a un niño. Tibaldo dice bien claramente "me mandó el cielo a servirte" (202), lo cual implica que Tibaldo actuó siempre por orden del cielo. Por lo tanto, ésta es una última prueba del cielo por medio de Tibaldo a la firmeza de don Juan. Antes, el cielo probó la firmeza de don Juan a la amistad con la lepra de Rugero. Ahora prueba la firmeza y lealtad a la palabra dada. Pero también se puede interpretar como una prueba divina a la fe y esperanza de don Juan. Anteriormente, don Juan tuvo fe, esperanza y caridad después del naufragio. Luego las

perdió después de las justas y adquirió faltas por las cuales fue a penar a la cárcel. Con la lepra de Rugero empieza su verdadera redención: tiene piedad y caridad de nuevo. Ahora, por medio de Tibaldo, el cielo prueba su fe, en la misma forma que probó la de Abraham cuando se dispuso a sacrificar a Isaac.

Don Juan sabía que Tibaldo había venido de parte de Dios para galardonarlo, pues él se lo había dicho ya en la primera aparición ("Dios te ampara, te premia y galardona" (109)), y don Juan así lo creyó siempre ("Cosas son del cielo" (113)). Entonces, en la última aparición de Tibaldo, don Juan actúa de nuevo con fe y firmeza, y pasa esta última prueba. Tibaldo se va diciendo "No me da licencia el cielo / para detenerme tanto" (102).

Lope elimina el cap. LXXI de Oliveros de Castilla sobre cómo Oliveros envía a Artús a España con el rey de Inglaterra y Helena. En la comedia Rugero se queda en Inglaterra. La última aparición de Tabalot se encuentra en el cap. LXXII. Tabalot, como Tibaldo, golpea a la puerta cuando se aparece, pero viene sólo. En la comedia Tibaldo viene acompañado de "cuatro figuras de hombres armados" (200) que tienen una función psicológica pues, juntamente con Tibaldo, sirven para impresionar a don Juan e indirectamente impelerlo a que cumpla lo prometido. En la novela, Tabalot le reclama no sólo la mitad de Helena sino también uno de sus hijos. En el cap. LXXIV, Tabalot, como en la comedia, le detiene el brazo a Oliveros. Luego se le identifica y le dice que "consintió nuestro redentor que saliese de las penas del purgatorio e te



sirviese en tus necesidades" (143). En la comedia, Tibaldo se había identificado ya en la primera aparición.

A diferencia de la comedia, Artús se casa con la hija de Oliveros. Después de esto, Lope elimina los restantes capítulos de la novela: el LXXV, donde Oliveros casa a Artús con su hija y luego Oliveros y su esposa se mueren; el LXXVI, donde el hijo de Oliveros sigue las aventuras del padre y se va a luchar contra los turcos por la fe católica hasta que lo matan y por último el epílogo, donde el autor trata de darle una explicación lógica a todo lo que pasó en la obra, como ya se ha dicho (primera parte, acto I, núcleo tercero).

En conclusión, este acto lo hemos dividido en cuatro núcleos. El primer núcleo es la lepra de Rugero. Aquí don Juan simbólicamente redime sus faltas cometidas a partir de las justas, practicando la piedad y la caridad hacia el leproso como antes de cometer sus faltas las practicó hacia Tibaldo. Rugero es físicamente un "monstruo" (193) mientras del punto de vista moral y espiritual, don Juan es otro "monstruo de amor / de piedad y caridad" (193).

El segundo núcleo es los sueños de don Juan, los cuales son producto de sus muchos sacrificios. El cielo tiene piedad y premia estos sacrificios con los dos milagros.

El tercer núcleo es la expulsión de don Juan que no se lleva a cabo, pues el rey será, a fin de cuentas, un "padre . . . piadoso" (199) en la tierra como Dios lo es en el cielo.

El núcleo cuarto es la prueba de Tibaldo. Su última aparición sirve, por un lado, para probar la firmeza y la lealtad del caballero

a la palabra dada, y por otro, para probar la fe que don Juan tiene en los cielos, pues él sabía que Tibaldo había sido mandado por Dios a la tierra, y que, por lo tanto, actuaba con su permiso y era su intermediario. Tibaldo también tiene piedad con don Juan al no exigir que se lleve a cabo el acuerdo. Así la piedad es lo que da unidad al acto.

#### Conclusión del capítulo II.

Para determinar cómo Lope modificó el cuento con respecto a su fuente debemos considerar, primero, lo que eliminó, y después, lo que añadió. De esta forma se concluye que eliminó casi todo lo que es fantástico, inverosímil e increíble, y añadió muchos detalles nuevos que van encaminados a justificar las pocas acciones fantásticas como lo sobrenatural y los milagros, que no pudo eliminar para no destruir la vieja y doble leyenda.

Entre las acciones fantásticas e inverosímiles más sobresalientes que Lope eliminó, tenemos: la redoma con el agua milagrosa; la salvación de Oliveros en el naufragio por medio de la aparición de dos ciervos en los que sale nadando; el hecho de que Helena cura la enfermedad de Oliveros con una caricia; todas las aventuras de Artús, como matar un león y un horrible monstruo, y el hecho de que busque a Oliveros por casi toda Europa, a pie y a caballo; la hierba mágica con que Talabot cura las heridas de Artús; los gusanos que le salían a Artús, el leproso, por la cabeza y le comían la cara; y el hecho de que la Virgen María sugiera la matanza de los niños para con su sangre curar al leproso.

Lope eliminó también otros detalles y acciones exageradas como los desmayos, arañazos y cabezadas que se dan los padres de Oliveros y los caballeros de las cortes de Castilla al enterarse de la ida de Oliveros, lo mismo hace Helena después; el hecho de que en las justas vemos a Oliveros cortando brazos y cabezas a diestra y siniestra y cuando guerrea contra los reyes de Irlanda los muertos llegan a veinte mil; el hecho de que Oliveros, inmediatamente después de que se duerme con Helena, ya se dice en el mismo capítulo que tiene dos hijos; los besos que Oliveros y Artús se dan por una hora; el hecho de que se diga constantemente que todo sucedió así por la voluntad de Dios, y el hecho de que Oliveros y Artús sueñan los mismos sueños al mismo tiempo.

En total, de setenta y seis capítulos que tiene la novela, Lope prácticamente eliminó treinta por completo (I, II, V, XIX, XXVII, XXX, XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LXIV, LXX, LXXI, LXXV, LXXVI) y trece de ellos están parcialmente eliminados o resumidos (III, IV, XI, XIV, XV, XXIII, XXV, XXIX, XXXI, XXXIX, LXIII, LVI, LIX).

En los capítulos restantes Lope siguió con bastante exactitud el curso de las acciones de la novela, unas veces resumiéndolas un poco y otras elaborándolas. Por ejemplo, el cap. LX de la novela, sobre la prisión y rescate de Oliveros, ocupa en la comedia casi todo el acto I y II de la segunda parte, debido principalmente al desarrollo del enredo y de las acciones de los personajes secundarios.

Sin embargo, en estos capítulos restantes, Lope también eliminó la descripción de todos los hechos de sangre; las moralizaciones o pequeños sermones; los constantes rezos e invocaciones a Dios; la descripción de las fiestas de palacio, y toda descripción larga la resumió o eliminó; las descripciones de las luchas de cuerpo a cuerpo; la perfección del protagonista (Lope también le dio defectos a don Juan) y todas las acciones fantásticas y de mal gusto.

La comedia está dividida en dos planos: el plano sobrenatural y el plano real. Al plano sobrenatural corresponden las apariciones e intervenciones del muerto agradecido y los milagros del cielo. Al plano real corresponde la narración de las aventuras de los dos amigos y todas las acciones de los personajes secundarios.

Lope eliminó absolutamente todas las acciones extrañas, fantásticas e inverosímiles de la novela que hay en el plano real. Las del plano sobrenatural no las pudo eliminar todas, pues de hacerlo destruiría la leyenda, ya que las acciones del plano sobrenatural, como las apariciones del muerto, van a guiar hasta cierto punto las acciones del plano real. Por ejemplo, en la primera aparición el muerto va a indicarle y proporcionarle a don Juan los medios para que entre en las justas y así gane a Clarinda y más tarde herede el reino de Inglaterra. En la segunda aparición el muerto va a indicar a Rugero que tome el lugar de don Juan, que se case con Clarinda y que parta para Irlanda en su rescate. Las otras dos acciones sobrenaturales, que Lope no eliminó para no alterar las acciones fundamentales de la leyenda, son la cura del

leproso con la sangre de los niños y el hecho de que estos niños aparezcan luego resucitados.

Lope eliminó también todos los detalles fantásticos del plano sobrenatural excepto las tres acciones señaladas. Por lo tanto, sólo hay en la obra tres acciones en el plano sobrenatural que no se pueden explicar por causas naturales. Estas tres acciones son tres milagros: 1. las apariciones del muerto, 2. la cura del leproso, 3. la resurrección de los niños. En la novela no se intenta justificarlas por medios naturales. En la comedia Lope va a tratar de justificarlas. Para ello, a partir del naufragio el autor va a añadir detalles nuevos que no se encuentran en su fuente:

a. Con respecto al primer punto, hay en la comedia un mayor énfasis en los sacrificios de don Juan por medio de una mayor fe, esperanza y caridad, lo cual prepara mejor la aparición de Tibaldo y hace que ésta se presente como premio y galardón a las buenas obras de don Juan. No se dice en la novela que esta aparición sea premio y galardón del cielo a las buenas obras de Oliveros. Lope también prepara esta aparición con la escena del ermitaño, donde éste ya la predice al darle vino a don Juan. Una vez preparada y justificada la primera aparición las demás ya quedan también justificadas.

b. Con respecto al punto segundo y tercero, Lope los presenta como piedad de los cielos a la piedad y caridad de don Juan, pues de la misma forma en que antes el cielo escuchó los rezos de

don Juan y premió la piedad, caridad y sacrificios que tuvo con Tibaldo, ahora vuelve a hacer lo mismo por las mismas virtudes que don Juan tiene hacia Rugero. De otro punto de vista, estos milagros también los vino preparando Lope al añadir después de las justas una serie de defectos en don Juan, creando así en la obra una secuencia por donde nos acostumbramos a ver que los defectos son castigados de la misma manera que las virtudes son premiadas. La prudencia inicial de don Juan y su primera invocación al cielo es premiada con su salvación en el naufragio. La caridad y la piedad que don Juan tuvo hacia el muerto, juntamente con la esperanza y la fe que tuvo en la ayuda divina es premiada con la aparición del muerto agradecido, Tibaldo, que viene de parte de Dios ("me mandó el cielo servirte" (202)). Su aparición también es una respuesta divina a los previos rezos de don Juan. En las justas, la presunción y arrogancia, la concupiscencia y la mentira de don Juan son castigadas con la prision. Aquí don Juan está también preso de sus pasiones, no reza ni se acuerda del cielo. Sus defectos anteriores, juntamente con el intentar matar a Rugero, son castigados con la lepra de Rugero. La piedad, caridad y los muchos sacrificios que don Juan tiene hacia el leproso, y que están basados en el amor de amistad, son premiados con la cura milagrosa de Rugero y la resurrección de los niños. Pero estos milagros también son además, una respuesta divina a las oraciones de Clarinda. Don Juan le dice a Clarinda que con sus oraciones él espera que "el consuelo / me venga del cielo a mí" (190). Don Juan tiene piedad de Rugero en la misma

forma en que Dios y el rey tienen piedad y perdonan, a su modo, la locura de don Juan.

Pero el punto más escabroso es que don Juan matara a sus hijos. Para justificar esto, Lope va a añadir a lo largo de su obra diferentes cambios de temperamento en don Juan, los cuales determinan su comportamiento, y a veces, por ser producto de su tristeza y sufrimiento, le producen melancolía y locura. Entonces, también nos acostumbramos a ver que don Juan es una persona inestable que a veces actúa irracionalmente como, por ejemplo, cuando quiere quitarse la vida varias veces por haber herido a Rugero. Así, cuando éste se enferma de lepra, don Juan va a caer en una tristeza prolongada o melancolía. Ésta le fatiga la mente y le produce los tormentosos sueños según las cuales él va a actuar otra vez irracionalmente con furor y locura y mata a sus hijos. No es así en la novela, donde las acciones del protagonista con respecto al sacrificio de los niños no tienen explicación natural.

Para Lope poder hacer de la vieja leyenda una obra dramática también tuvo que añadir los personajes secundarios y el enredo, lo cual falta en Oliveros de Castilla.

Lope modificó su fuente principalmente haciendo a su protagonista más humano, con cualidades y defectos; enfatizando los estados anímicos y situaciones de amor, caridad, sacrificio, pena y alegría; eliminando todo lo que es fantástico e inverosímil en el plano real y tratando de preparar y justificar lo mejor que se puede las acciones del plano sobrenatural sin destruir la antigua doble leyenda.

### CAPITULO III

#### LOS TEMPERAMENTOS DE DON JUAN DE CASTRO

Los cambios de temperamento en el protagonista de Don Juan de Castro, como dijimos en el capítulo anterior, determinan su comportamiento y preparan el momento aparentemente extraño de la comedia en que don Juan enloquece y mata a sus hijos para con su sangre curar la lepra de Rugero. En este capítulo vamos a analizar las acciones de don Juan desde el punto de vista de su temperamento complexional. Para ello tenemos que valernos de la teoría de los humores, la cual está siendo aplicada últimamente a grandes obras de nuestra literatura por la importancia que tiene. Por ejemplo, Otis Green, basándose principalmente en el Examen de Ingenios para las ciencias de Juan Huarte de San Juan, ha demostrado cómo el "ingenioso" don Quijote de la Mancha es un visionario de temperamento colérico, debido al exceso que posee de este humor caliente y seco, el cual le trastornó la mente secándole el cerebro.<sup>1</sup> William McCrary nos ha demostrado también cómo don Alonso, en El caballero de Olmedo, padece de una melancolía innatural y amor melancólico debido a su desbalance humoral por exceso de pasión amorosa, el cual

---

<sup>1</sup>Otis H. Green, The Literary Mind of Medioeval and Renaissance Spain (Lexington: 1970), págs. 171-184.



lo llevó a no tener cuidado ante el peligro y a los sueños clarividentes de su propia muerte.<sup>2</sup> También se ha estudiado a La Celestina desde este punto de vista. Tomando por base a The Anatomy of Melancholy de Robert Burton, se nos ha demostrado cómo los amores de Calisto y Melibea están determinados por su condición humoral, que por alcanzar los niveles de la melancolía adusta, los amantes padecen de "philocaptio" o amor melancólico. En este artículo se explica el proceso del amor melancólico en Melibea, producido mediante el cambio de su temperamento -de ira a piedad y compasión- por las artes persuasivas de la Celestina con ayuda del diablo.<sup>3</sup>

La teoría de los humores la heredaron Lope y sus predecesores de los antiguos, como Hipócrates, Galeno y Aristóteles, ya directamente, a través de Avicena, o de españoles como, por ejemplo, Alfonso Martínez de Toledo con el Corbacho (1438), Arnaldo de Vilanova con Introdionum medicalium speculum (1504), y Juan Huarte de San Juan con Examen de ingenios para las ciencias (1575, 1594). En cualquier caso, "Durante los siglos XVI y XVII se puede encontrar un total apoyo a la información usual contenida en los textos clásicos de medicina".<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup>William C. McCrary, "The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's Tragedy El caballero de Olmedo," University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, LXII (1968), 119-123.

<sup>3</sup>Frederick A. de Armas, "La Celestina: An Example of Love Melancholy," Romanic Review, LXVI (1975), 289-295.

<sup>4</sup>Donald W. Bleznik, "La teoría clásica de los humores en los tratados políticos del Siglo de Oro," Hispanófila, II, núm. 2 (1959), 1.

Esta teoría médica tiene sus raíces en "los cuatro elementos del mundo físico"<sup>5</sup> por considerarse a la naturaleza humana como un microcosmos o "physis menor" en cuya constitución entran, en mayor o menor cantidad, las calidades primarias de los cuatro elementos, los cuales son una parte de la "physis universal" del macrocosmo.<sup>6</sup> Así, "Los elementos como tales entes: fuego, aire, tierra, agua [con] sus calidades primarias: lo cálido, lo frío, lo seco, lo húmedo"<sup>7</sup> entran y determinan la complexión, la naturaleza y el temperamento a disposición del individuo, ya que esta "physis universal . . . actúa, modifica y presta nutrición, desarrollo y ámbito"<sup>8</sup> al cuerpo humano. El individuo tendrá una complexión templada o ideal si las cuatro calidades entran en la constitución humoral del cuerpo con buena proporción y equilibrio o "eucrasia",<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup>Alberto Escudero Ortuño, Concepto de la melancolía en el Siglo XVII (Huesca: 1950), pág. 97.

<sup>6</sup>Para más detalles sobre la física universal, véase a Alois Dempf, La concepción del mundo en la Edad Media, trad. José Pérez Riesco (Madrid: 1958), pág. 158. Sobre la interdependencia entre el microcosmos y el macrocosmos, véase a Juan Antonio Paniagua Arellano, "La patología general en la obra de Arnaldo de Vilanova," Archivo Iberoamericano de historia de la medicina, I (1949), 83. Véase también a Francisco Rico, El pequeño mundo del hombre (Madrid: 1970): sobre medicina, astrología y humores, págs. 157-170; sobre el microcosmos "a lo divino", págs. 196-207; sobre Lope, págs. 207-227.

<sup>7</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 65.

<sup>8</sup>Ibid., pág. 63.

<sup>9</sup>Marsilio Ficino se refiere al equilibrio de los humores como a una armonía amistosa de los humores y dice "With what else does Medicine deal than the way in which the four humors of the body become and remain mutual friends" ("Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium," trad. Reynold Wayne The University of Missouri Studies, XIX, No. 1 (1944), 150).

y el cuerpo tendrá una complexión destemplada o "discrasia" si hay desequilibrio. Pero difícilmente se puede encontrar una persona templada, pues el hecho de que todos tengamos un diferente temperamento y complexión se debe a que las cuatro calidades o su combinación entran en la constitución humoral del cuerpo humano en diferente proporción, calidad total o "crasis".<sup>10</sup> Así el ser destemplado no quiere decir que uno esté enfermo pues "las primeras calidades pueden declinar del perfecto temperamento sin caer luego en enfermedad."<sup>11</sup> La enfermedad sólo ocurrirá cuando haya un exceso de una o varias calidades sobre las demás como sucede con el demasiado calor y sequedad que tenía don Quijote en el cerebro por lo cual se dijo que era colérico.<sup>12</sup> Luego veremos cómo don Juan de Castro es generalmente una persona destemplada, aunque no enferma, y que su estado patológico sólo ocurrirá hacia el final de la comedia, debido a un gran desequilibrio humoral.

Según Arnaldo de Vilanova tenemos una complexión templada y ocho destempladas, y de éstas, "cuatro [son] simples por predominio del calor, frialdad, sequedad y humedad, y cuatro compuestas: cálido y húmedo, cálido y seco, frío y húmedo, frío y seco."<sup>13</sup> Las calidades

---

<sup>10</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 65.

<sup>11</sup>Juan Huarte de San Juan, op. cit., I, 31. En este capítulo, las referencias a la obra de Huarte aparecerán directamente en el texto: "H" para Huarte, seguida del volumen y la página, así (H.I, 31).

<sup>12</sup>Otis Green, op. cit., pág. 172.

<sup>13</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 67.

compuestas son propias de los humores, o "jugos orgánicos" que provienen del quilo: una sustancia producida por los jugos estomacales en el hígado,<sup>14</sup> y que "a su vez es causa inmediata de los miembros".<sup>15</sup> El humor sanguíneo es cálido y húmedo, el colérico (o bilis amarilla) es cálido y seco, el flemático (o pituita) es frío y húmedo y el melancólico (o atra-bilis: bilis negra o cólera negra) es frío y seco. Cada humor tiene sus propias funciones dentro del cuerpo humano, la mayoría de ellas enumeradas por Robert Burton (B. I, 20-21): el humor sanguíneo, por provenir de las partes más templadas del quilo, da calor, humedad y nutrición a todo el cuerpo; el colérico, por provenir de las partes más calientes, ayuda a conservar el calor natural del cuerpo y los sentidos; el flemático, por provenir de las partes más frías y húmedas, nutre las partes del cuerpo de mayor humedad como el cerebro y los riñones; el melancólico, por provenir de las partes más feculentas de la nutrición, purgadas en el bazo, nutre las partes más secas del cuerpo como los huesos y tendones.

También se consideraba que cada temperamento humoral era predominante en cada una de las cuatro edades del hombre: niñez, juventud, madurez y vejez. Juan Huarte de San Juan, sin embargo,

---

<sup>14</sup>Robert Burton, The Anatomy of Melancholy (Philadelphia: 1836) I, 21. En este capítulo, las referencias a esta obra aparecerán directamente en el texto: "B" para Burton, seguida del volumen y la página, así (B. I, 21).

<sup>15</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 67.

nos da cinco edades (H. I, 90-93), como sigue. 1. En la niñez, de 1 a 14 años, hay diversos temperamentos, pero el humor sanguíneo es el más activo. 2. La adolescencia, de 14 a 25 años, es la edad más templada y equilibrada. 3. La juventud, de 25 a 35 años, es la edad más viciosa debido al temperamento colérico predominante (según Jerónimo Cortés, ésta es la edad más templada<sup>16</sup>). 4. La edad perfecta, de 35 a 45 años, por ser un paso del calor de la juventud al frío de la vejez, es una edad templada aunque es más activo el humor flemático. 5. La vejez, desde los 45 años en adelante, es la edad más prudente del hombre, donde predomina el temperamento melancólico.

Estos temperamentos o complexiones tenían una característica y una causa determinada: "el sanguíneo, lleno de entusiasmo, que debe su temperamento a la fuerza de la sangre; el melancólico, repleto de tristeza originada por el funcionamiento excesivo de la atrabilis; el colérico, poseedor de irritabilidad asignada al predominio de la bilis y el flemático, caracterizado por la torpeza y la apatía atribuidas a la influencia de la flema."<sup>17</sup> Alfonso Martínez de Toledo nos da una amplia descripción del carácter que tiene el hombre de acuerdo con su temperamento,<sup>18</sup> y que vamos a

---

<sup>16</sup>Jerónimo Cortés, Lunario nuevo perpétuo y general pronóstica de los tiempos universales (Madrid: 1598), 12v., citado por William McCrary, op. cit., pág. 114.

<sup>17</sup>Donald W. Bleznick, op. cit., págs. 2-3.

<sup>18</sup>Alfonso Martínez de Toledo, Corbacho (Madrid: 1970), págs. 180-205.

resumir muy brevemente. Los hombres sanguíneos son: "alegres", "ardientes", "francos", "mucho enamorados", hechos para la "cópula matrimonial" y "burladores".<sup>19</sup> Los hombres coléricos son "ayrados", "soberbios", "osados", "ingeniosos", "aman justicia", son "ardientes como el fuego", defensores de las mujeres y vengadores de sus injurias.<sup>20</sup> Los hombres flemáticos son "tybios", "perezosos", "dormidores", "floxos", "tanto se les da por lo que va como por lo que viene", son "cobardes de espíritu y de voluntad"<sup>21</sup> (yo los describiría con el termino de "abúlicos"). Los hombres melancólicos son "muy ayrados", "muy tristes e pensativos", "porfiados, mentirosos, engañosos", "cruelles", "malyciosos e rifadores", "buscan luego venganza", y son "enemigos de justicia".<sup>22</sup> Debido al efecto de los humores en el cuerpo y el carácter del hombre, debemos señalar que los humores eran considerados como una realidad "física", "síquica"<sup>23</sup> y "sicopatológica".<sup>24</sup>

Desde el punto de vista físico, se creía, por ejemplo, que el color de las mejillas era un rasgo o síntoma del humor prevalente:

<sup>19</sup>Ibid., págs. 181, 186-191.

<sup>20</sup>Ibid., págs. 182, 191-196.

<sup>21</sup>Ibid., págs. 182-183, 196-203.

<sup>22</sup>Ibid., págs. 183-184, 203-205.

<sup>23</sup>Sobre la relación que hay entre el aspecto físico y síquico de los humores, véase a Patrick Cruttwell, "Physiology and Psychology in Shakespeare's Age," Journal of the History of Ideas, XII, núm. 1 (1959), 76-79.

<sup>24</sup>Alberto Escudero Ortuño, op. cit., pág. 97.

"If the cheeks are 'full, ruddy, and meddled with temperate whiteness,' it shows a 'sanguin and temperat' nature; if they are 'white coloured, without medling of redness,' the nature is 'flematike'; if 'browne in colour,' choleric; if 'as it were blowen in colour' (which I take to be a livid yellowish pallor), then the temperament is melancholy."<sup>25</sup> Según Alfonso Martínez de Toledo, el hombre sanguíneo "Es fresco en la cara, en color bermejo e fermoso"; los coléricos "Son de color blanquinoso en la cara"; los flemáticos "La color tyenen como de abuhados" y los melancólicos "Color tienen de cetrinos".<sup>26</sup>

Desde el punto de vista síquico ya dijimos cuál es el carácter que tiene el hombre de acuerdo con su temperamento. A esto debemos añadir que "a lo largo del Siglo de Oro español numerosos escritores políticos se esforzaron por encontrar aplicaciones prácticas a los conceptos del temperamento . . . [para aplicarlos] a la educación de los príncipes y nobles y a la selección de los hombres capaces para gobernar",<sup>27</sup> pues se buscaba siempre "el 'varón perfecto' que hubiera alcanzado el mejor equilibrio humoral."<sup>28</sup> O sea, se buscaba en la apariencia física y signos externos, el buen carácter y la buena psicología del hombre para gobernar.

---

<sup>25</sup>Patrick Cruttwell, op. cit., pág. 79.

<sup>26</sup>Alfonso Martínez de Toledo, op. cit., págs. 181-183.

<sup>27</sup>Donald W. Bleznick, op. cit., pág. 3.

<sup>28</sup>Ibid., pág. 5.

Desde el punto de vista sicopatológico, un gran desbalance humoral corrompía los humores y alteraba el cerebro del individuo con enfermedades mentales como el frenesí, la manía o demencia, la melancolía y la chochez:<sup>29</sup> "la causa inmediata de los trastornos psíquicos eran las alteraciones del cerebro, y éstas, a su vez, serían resultantes de la acción patógena del humor negro."<sup>30</sup> Este humor negro o melancolía innatural produce "un trastorno de la inteligencia. Su causa [in]mediata, un desequilibrio de los jugos del cuerpo, y la mediata, la desorganización de la sustancia cerebral producida por la atrabilis."<sup>31</sup>

Entonces, cuando uno de los cuatro humores se altera demasiado y predomina sobre los demás, se aumenta el calor del cuerpo y el cerebro, el cual "pasando del tercer grado, luego comienza a desbaratar" (H. I, 144) o corromper a los demás humores produciéndose en el individuo un quinto humor o sustancia nociva y negra conocida como melancolía innatural. Una melancolía innatural muy común es la producida por la pasión amorosa<sup>32</sup> ya que ésta genera gran cantidad de calor que altera el balance humoral y hace caer al que la posee en amor melancólico. Pero la melancolía innatural también puede ser causada por cualquier otra pasión o perturbación

---

<sup>29</sup>Alberto Escudero Ortuño, op. cit., pág. 76.

<sup>30</sup>Ibid., pág. 92.

<sup>31</sup>Ibid., pág. 54.

<sup>32</sup>William C. McCrary, op. cit., 115.



del alma (B. I, 130-132), la cual -nos dice Juan Luís Vives- "ofusca el ingenio como una niebla",<sup>33</sup> "oscurece la claridad del ingenio y embota el juicio",<sup>34</sup> y por lo tanto, altera mucho el balance de las calidades de los humores, como por ejemplo, "el furor o manía"<sup>35</sup>, el temor y la tristeza (B. I, 43-44, 140-144, 294-296), el enfado y la ira.<sup>36</sup> Así, la melancolía innatural puede ser causada por la ustión de cualquier de los cuatro humores alterados, "adustos", "innaturales" (B. I, 47) o "pecantes",<sup>37</sup> de donde tenemos que "From melancholy adust ariseth one kind, from choler another, which is most brutish; another from flegm, which is dull, and the last from blood, which is best" (B. I, 48). Entonces, al hablar de los cuatro humores debemos distinguir entre: 1. un líquido del cuerpo. 2. Cuando uno de estos cuatro líquidos o humores predomina sobre los demás, los corrompe o quema, y por lo tanto se convierte en humor adusto y pecante (que altera el organismo), bien sea "sangre innatural, cuatro clases de flema (dulce, salada, ácida y vítrea); cuatro de cólera roja (cetrina, vitelina, verdosa y eruginosa) y una de melancolía o cólera negra innatural".<sup>38</sup> 3. Como consecuencia

---

<sup>33</sup>Joaquín Xirau, op. cit., pág. 158.

<sup>34</sup>Juan Luís Vives, op. cit., pág. 248.

<sup>35</sup>Alberto Escudere Ortuño, op. cit., pág. 50.

<sup>36</sup>B. I, 152-153; Juan Antonio Paniagua, op. cit., págs. 98-99; Juan Luís Vives, op. cit., 248.

<sup>37</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 68.

<sup>38</sup>Ibid.

de la ustión y corrupción de uno de estos humores adustos se altera el organismo y se contrae un estado patológico conocido como melancolía inmaterial, adventicia, adquisitiva, redundante, innatural o artificial (B. I, 47). Por lo tanto, cualquier humor adusto es una melancolía innatural.

Cualquiera que sea la procedencia de la melancolía innatural, produce los mismos efectos sicopatológicos en el individuo: "[it] alters the brain and functions of it" (B. I, 47), ya que el calor causado por la ustión "gasta y consume lo más delicado" (H. I, 144) del cerebro, y "dries out the brain, and unceasingly vexes the soul day and night with fearful, hideous images."<sup>39</sup> "The fumes which arise from this corrupt blood, disturb the mind, and make them fearful and sorrowful, heavy hearted" (B. I, 299-300), "when the head is heated, it scorcheth the blood; and from thence proceed melancholy fumes, which trouble the mind" (B. I, 295-296).

Don Juan padece de un desbalance humoral causado, en primer lugar, por un exceso del humor colérico (cólera amarilla) debido al furor y la ira; pero este temperamento colérico alcanza los niveles de la cólera roja o cólera adusta (y por lo tanto melancolía innatural) cuando a don Juan se le abrasa y pierde el sentido ("de cólera me abraso" "Y de corrimiento rubio", "Sin sentido estoy" (186)), y por lo tanto, trata de suicidarse varias veces (186-187).

---

<sup>39</sup>Marsilio Ficino, op. cit., pág. 195.

Su melancolía innatural es causada, en segundo lugar, por un exceso del humor melancólico, producido por la tristeza y el temor prolongado que don Juan tiene durante casi toda la comedia ("fear and sorrow, . . . if they persevere long, according to Hippocrates and Galens Aphorismes, they are most assured signes, inseparable companions, and characters of melancholy" (B. I, 269)). Este temperamento melancólico alcanza los niveles de la melancolía innatural cuando don Juan pierde la razón y mata a sus dos hijos (190-192).

Estos dos temperamentos de don Juan, el colérico y el melancólico, van a alternarse durante toda la comedia; unas veces será colérico a causa del furor y la ira, y otras veces será melancólico a causa del temor y la tristeza. A consecuencia de los estados emotivos (que siempre están de acuerdo con su temperamento predominante), don Juan muestra a veces rasgos de locura. Con ellos Lope prepara con anticipación su locura verdadera, adquirida cuando trata de suicidarse y cuando mata a sus hijos.

Para nuestro estudio de los temperamentos de don Juan vamos a seguir principalmente el Examen de Ingenios para las ciencias (1575, 1594) de Juan Huarte de San Juan, y The Anatomy of Melancholy (1621) de Robert Burton. Ambos escritores son considerados como lo mejor que hay sobre los humores. Huarte es considerado como "la cumbre de la maestría en el estudio de la Psicología humana y la Patología".<sup>40</sup> Burton se propuso "escribir un tratado casi enciclopédico

---

<sup>40</sup> Donald W. Bleznick, op. cit., pág. 2.

donde se comprendiesen todas las ideas, científicas o no, vertidas hasta entonces sobre el morbo melancólico".<sup>41</sup> Aunque el libro de Burton es posterior a la comedia de Lope, las ideas de Burton no son nuevas, sino que son un compendio de casi todo lo que se había dicho sobre la materia en los textos clásicos. Estos escritores lo que hicieron fue revivir e interpretar a los clásicos, especialmente a Hipócrates, Galeno, Aristóteles y Avicena, a quienes citan constantemente. Además, hubo en España, en los siglos XVI y XVII, "Una nube de médicos y filósofos naturales [que] incorporaron a sus estudios las doctrinas de estos médicos griegos."<sup>42</sup> Andrés Laguna (1499-1560), por ejemplo, contribuyó muchísimo a la difusión de los conocimientos médicos de los escritores clásicos con sus traducciones de Aristóteles y Galeno, en 1535 y 1551 respectivamente.<sup>43</sup> Entonces las ideas clásicas sobre medicina seguían teniendo vigencia y "total apoyo"<sup>44</sup> en los siglos XVI y XVII.

El libro de Huarte fue muy bien conocido, como lo demuestra el hecho de que fue muy debatido y combatido en la época por Arcos de la Frontera Andrés Velázquez, en su Libro de la Melancolía (1585), Pedro García Carrero de Calahorra, con Disputationes medicae super libros Galeni de Locis affectis (1605), Jourdain Guibelet, en su

---

<sup>41</sup>Alberto Escudere Ortuño, op. cit., pág. 71.

<sup>42</sup>Donald W. Bleznick, op. cit., pág. 2.

<sup>43</sup>Ibid.

<sup>44</sup>Ibid., pág. 1.

Examen de l'Examen des esprits (1631) y Tomás Morillo y Velarde, con Aprobación de ingenios y curación de hipocóndricos (1672). Con este libro Morillo "vaciaba y trasegaba escandalosamente en diez de sus trece capítulos, el libro de ochenta y siete años antes de Andrés Velázquez, renovando la gritería contra Huarte." (H. I, 132)

Cervantes, por ejemplo, conocía bien el libro de Huarte en el momento de crear a don Quijote como "colérico-sutil-ingenioso".<sup>45</sup> Lope de Vega, siendo un cercano vecino de Cervantes en el pequeño Madrid de entonces, su amigo unas veces y rival otras, es muy probable que conociera también el famoso libro de Huarte. De todas maneras, Lope, lo mismo que Cervantes, conocía bien los efectos que tienen los cambios del temperamento complexional en la personalidad del individuo, pues sobre esto escribieron bastante los moralistas de la época que manejamos y otros escritores predecesores de Lope, como por ejemplo, Arnaldo de Vilanova, Alfonso Martínez de Toledo, Juan Luís Vives, Juan Huarte de San Juan, Marsilio Ficino, Fray Melchor Cano y Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera.

Lope se refirió y definió las características del temperamento colérico, del flemático, del melancólico y del sanguíneo en muchas de sus obras.<sup>46</sup> En nuestra comedia Lope se refiere al cuerpo humano como "nuestra fábrica" (151), lo mismo que hacía Galeno (H. I, 113). Rara es la comedia de Lope en que no se describa un accidente

---

<sup>45</sup>Otis Green, op. cit., pág. 175 y siguientes. Véase también la nota 24, págs. 247-248.

<sup>46</sup>Agustín Albarracín Teulón, op. cit., pág. 29-31, 126-131.

pasional.<sup>47</sup> Para Lope, las destemplanzas y enfermedades del cuerpo se producen preponderantemente por los accidentes del alma, como lo demuestra Albarracín Teulón en La medicina en el teatro de Lope de Vega, y lo corrobora con muchas citas de las obras y cartas de Lope.<sup>48</sup>

Según Lope, las pasiones del alma alteran el organismo y son causa de enfermedad;<sup>49</sup> si la tristeza es prolongada se convierte en melancolía, y ésta es una enfermedad producida por el efecto del corrompido humor melancólico.<sup>50</sup>

En una carta al Duque de Sessa, Lope le confiesa haber enfermado a causa de los disgustos y la tristeza:

No sé qué anda tras mí estos días como sombra, si este nombre se puede dar a mis disgustos, que dellos naze hazer sentimiento al cuerpo y está puesta en razón de trabajos de espíritu . . . Tristezas son éstas mías, que otras veces me han tenido al cabo de la vida . . . pero no con la fuerza de agora.<sup>51</sup>

Y ¿quién podrá tener más disgustos, tristezas, trabajos de espíritu y sombras perseguidoras que don Juan de Castro? Así, no es nada extraño que a don Juan se le altere la mente a causa de estos estados anímicos, que el mismo Lope sentía.

<sup>47</sup>Ibid., pág. 49.

<sup>48</sup>No es apropiado que yo repita aquí la gran cantidad de referencias sobre los humores que este crítico recoge de las obras de Lope de Vega. El lector interesado puede ver especialmente las págs. 49-53, 93, 27-31, 49-59, 109-113, 123-151.

<sup>49</sup>Albarracín Teulón, op. cit., págs. 111, 128.

<sup>50</sup>Ibid., págs. 126-127, 129.

<sup>51</sup>Agustín G. de Amezúa, op. cit., III, 100-101.

A continuación vamos a estudiar los cambios temperamentales de don Juan desde el principio de la comedia.

Tanto desde el punto de vista físico como síquico, las destemplanzas humorales, temperamentales y complexionales son generalmente producidas por los elementos o influencia del clima y por las pasiones del alma.<sup>52</sup>

por razón de las destemplanzas que los hombres padecen, y por no tener entera su composición natural, están inclinados a gustos y apetitos contrarios, no solamente en la irascible y concupiscible, pero también en la parte racional. (H. I, 32)

viviendo como vivimos en regiones destempladas, . . . con tantas pasiones y cuidados del ánima, y tan continuas alteraciones del cielo, no es posible dejar de estar enfermos, o por lo menos destemplados. (H. I, 34)

los movimientos del espíritu repercuten en el cuerpo y pueden ser, . . . causas de salud o enfermedad. . . las pasiones pueden afectar el cuerpo mediante alteraciones del movimiento del corazón o inmediatamente.<sup>53</sup>

Passions . . . they overwhelm reason, judgement, and pervert the temperature of the body. (B. I, 130-131)

Según estas ideas de la época, don Juan de Castro sufre de dos clases de destemplanzas o alteraciones del temperamento, y, por lo tanto, alteraciones del espíritu que determinan su manera de obrar en la comedia: una, producida por la influencia del clima, y otra, por las pasiones del alma.

En primer lugar, don Juan viaja mucho y tiene que soportar las inclemencias del clima. De Galicia pasa a Inglaterra, en Flenúa

---

<sup>52</sup>Robert Burton, por ejemplo, dedica varias secciones de su libro a esta última materia (I, 116-121, 130-133).

<sup>53</sup>Juan Antonio Paniagua, *op. cit.*, pág. 74.

(Plymouth) naufraga y de aquí tiene que ir a pie hasta las cercanías de Londres (unos 300 km.!!) donde reposa. Esto lo hace sin comer ni dormir y bajo un clima más frío que el de Galicia y de aires diferentes. Esto lógicamente alterará su balance humoral y su comportamiento:

El mudarse de una tierra a otra de contraria calidad ó peor que en la que estaba, por la diferencia que hacen los aires, aguas y tierra (como está dicho), hace el mismo daño ["hace . . . flujo ó decremento del jugo del cerebro" y "se muda a hacer humor vicioso"]<sup>54</sup>

Después de llegar a Londres, don Juan es hecho prisionero y es llevado a Irlanda. Allí sufre las inclemencias de "lo helado" (153) de su oscura prisión. Así, la influencia del clima contribuye a las alteraciones temperamentales de don Juan, y, por lo tanto, contribuye a determinar su comportamiento, como veremos.

En segundo lugar, las pasiones, como ya se dijo, perturban el juicio, debido a que son la causa principal de los desbalances humorales o temperamentales. Además,

hay una estrecha relación entre el alma y el cuerpo, mucho más íntima que entre éste y el aire que le circunda y le penetra: ambos [alma y cuerpo] forman una sola persona, y los movimientos del espíritu repercuten en el cuerpo y pueden ser, . . . causas de salud o enfermedad.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup>Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera, Coloquio del conocimiento de sí mismo, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1922), LXV, 346-348.

<sup>55</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 74.



Entonces, en la comedia, las pasiones de don Juan van a determinar su naturaleza, su temperamento y su conducta más que la influencia de los elementos.<sup>56</sup>

Al principio de la comedia notamos que don Juan es un hombre de temperamento colérico por herencia y naturaleza:

Que naciste de una ingrata,  
pues que la heredaste luego,  
con la condición de fuego,  
que tiene hermosura y mata. (88)

La "condición de fuego", apunta a las calidades de calor y sequedad, propias del temperamento colérico. Los coléricos "son calientes y secos, por quanto el elemento del fuego es su correspondyente, que es calyente e seco."<sup>57</sup> Este temperamento predominará en don Juan principalmente cuando tenga ira y prudencia, furor y arrogancia, manía o demencia, que son disposiciones propias de los coléricos.

Don Juan actuará siempre de acuerdo con su temperamento. Para hacer que don Juan haga buenas obras (cualidades) o malas (defectos), primeramente Lope cambiará su temperamento mediante cambios de las calidades primarias; y éstas son alteradas por los efectos de los elementos o por las pasiones (alteraciones o perturbaciones del alma). En esto Lope está siguiendo la tesis fundamental de Juan Huarte de San Juan:

---

<sup>56</sup> Debemos notar con respecto al término naturaleza, que según Aristóteles, "el temperamento de las cuatro cualidades primarias -calor, frialdad, humedad y sequedad- se ha de llamar naturaleza, porque de ésta nacen todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios." (H. I, 76).

<sup>57</sup> Alfonso Martínez de Toledo, op. cit., pág. 182.

ya hemos dicho y probado que naturaleza no es otra cosa más que el temperamento de las cuatro calidades primeras, y que éste es el maestro que enseña a las ánimas cómo han de obrar. (H. I, 113)

el temperamento es el maestro que enseña al ánima sensitiva lo que ha de hacer. (H. I, 115)

no se adquiere virtud [ni vicio] contra temperamento, sino según él, mudándolo antes. (H. I, 97)

ya que las virtudes o defectos antes de llegar al alma tienen que pasar por el cuerpo:

[las] virtudes no han venido al alma por los aires, sino pasando por el cuerpo. (H. I, 97, 83)

no hay virtud ni vicio en el hombre . . . que no tenga su temperatura en los miembros del cuerpo que le ayude o desayude en sus obras. (H. I, 83)

todas las costumbres y habilidades del anima racional, sin falta, segúan el temperamento del cuerpo donde está. (H. I, 82)

Como colérico, la primera alteración de ánimo que Lope da a don Juan al principio de la comedia es la ira. Los deseos concupiscentes de su madrastra hacía él, le producen "tantas desdichas" (91) que le truecan el gusto en ira:

Desesperado deseo  
de una mujer atrevida,  
voluntad determinada,  
causa de tantas desdichas,  
pensamiento descubierto  
que atropellas honra y vida,  
amor loco despreciado  
que truecas el gusto en ira. (90)

A consecuencia de la ira, don Juan tiene prudencia y huye a Inglaterra. El hombre es prudentísimo cuando tiene equilibrio de las cuatro calidades (H. II, 338). Sin embargo, también debemos

señalar que el temperamento colérico (sin llegar a cólera adusta) también es propicio para la prudencia, pues según Galeno "la prudencia, y buena maña del ánima racional nace de la cólera" (H. I, 141). Entonces, los primeros síntomas (ira y prudencia) de don Juan siguen su temperamento colérico.

Don Juan naufraga en Inglaterra, y aquí se cambia su temperamento, principalmente por la influencia de los elementos y el medio ambiente. Lope le da a don Juan calidades contrarias a las que tenía anteriormente. Estas son frialdad y sequedad, propias del temperamento melancólico y propicias para que practique la virtud.

Antes de continuar, debemos aclarar que las virtudes (cualidades) y los vicios (defectos) se fundan solamente en el calor y la frialdad, pues éstas son calidades activas, y por lo tanto, "ninguna virtud o vicio se funda en humedad ni sequedad" (H. I, 90), que son calidades pasivas. Así, lo qué más influye en el carácter y las acciones de don Juan son el calor o frialdad que se introduzca en su complexión.

Don Juan va a tener grandes virtudes desde el naufragio hasta que se enamora de Clarinda. Después del naufragio se arrepiente de sus pecados y se propone buscar la gracia de Dios:

¡Valedme, Virgen santa!  
 ¡Santo Patrón gallego,  
 .....  
 valedme, que me anegan  
 pecados, más que el mar y el viento fiero!  
 .....  
 ¡Mi ruego al fin oistes!  
 .....

salvéme con ayuda  
que rogaron a Dios me diese vida  
de María y de Diego,  
para buscar su gracia. (98)

Entonces va a practicar muchas virtudes: piedad y caridad hacia Tibaldo; fe y esperanza en que Dios lo ayudaría a sobrevivir y mucha continencia, ya que gasta todo su dinero en obras de caridad hacia el muerto y no le queda nada para comer. También será muy humilde con el ermitaño.

Aquí se introducen en la complexión de don Juan calidades frías o refrigerantes, que son propias del temperamento melancólico ("cold climes are more subject to natural melancholy (not the artificial) which is cold and dry" (B. I, 119)) y propicias para la virtud:

Yo tengo para mi entendido que la frialdad es muy importante para que el ánima racional conserve sus virtudes en paz y no haya en los miembros del cuerpo quien le contradiga. Porque ninguna calidad -dice Galeno- debilita tanto la concupiscible e irascible como la frialdad, especialmente si está conjunta con la sequedad. (H. I, 86)

Anteriormente dijimos que la prudencia nace del temperamento colérico y que es madre de todas las virtudes. Ahora debemos añadir que aunque nace de la cólera se ejercita con la frialdad ("La prudencia dice Aristóteles que consiste en frialdad" (H. II, 305)) y la sequedad. La característica fundamental de la prudencia es que el hombre tenga buen entendimiento.<sup>58</sup> Don Juan tiene buen

---

<sup>58</sup>"La prudencia principalísimamente es la parte del entendimiento", "el entendimiento reina más fuertemente en el hábito de la prudencia . . . que en los hábitos que toman la memoria y la voluntad", "la prudencia más participa con el entendimiento que con la memoria ó voluntad": Raimundo Lulio, op. cit., pág. 133.

entendimiento aquí (hasta cierto punto) al ser tan caritativo con Tibaldo. Primeramente, él le proporciona confesión y luego le da cristiano entierro, cosa que sus familiares no entendieron a hacer. Sus familiares se negaron a enterrarlo no por falta de dinero (pues ellos eran "Deudos honrados" y "hombres principales" (102), y por lo tanto tenían dinero) sino por no gastarlo. Don Juan tiene buen entendimiento, y practica la virtud:

cuando predomina el entendimiento ordinariamente se inclina el hombre a la virtud, porque esta potencia restriba en frialdad y sequedad, de las cuales dos calidades nacen muchas virtudes como son continencia, humildad y temperancia. (H. II, 240)

La fe que don Juan tiene en la ayuda divina<sup>59</sup> está de acuerdo con su buen entendimiento, pues "La fe es la virtud que compele [al] entendimiento", "La fe es máxima por razón del entendimiento".<sup>60</sup> Su fe también está de acuerdo con su caridad, pues "cuanto la fe es mayor, tanto más dispuesta la voluntad a tener gran caridad".<sup>61</sup> Entonces, en don Juan "el temperamento frío y seco . . . es muy apropiado para las obras del ánima racional" (H. I, 123). Sin embargo, debemos señalar que su buen entendimiento no le va a durar mucho, pues su fe y caridad iniciales enseguida se convierten en fe y caridad excesivas debido a un mayor desbalance humoral, como veremos.

---

<sup>59</sup>"A la virtud todo es llano: de Dios galardón espero." (101)  
 "Que esperes / en Dios te pido." "Confía / que él nos ayude a los dos." (103)

<sup>60</sup>Raimundo Lulio, op. cit., pág. 134.

<sup>61</sup>Ibid., pág. 138.

Con respecto a las dos calidades de frialdad y sequedad, debemos señalar lo siguiente: con la huida, don Juan se cambia a un país de temperatura más fría (Inglaterra), y en el naufragio, por los efectos del agua, recibe cierta cantidad de frialdad y humedad en el cuerpo. Aquí se introduce en la complexión de don Juan la frialdad y más adelante se siguen introduciendo otras causas refrigerantes, como veremos. Ahora bien, don Juan no puede evitar huir de la frialdad del agua y esta calidad además no lo daña. La calidad dañina del agua es la humedad, pues un exceso de humedad en el cuerpo humano es lo que produce el ahogo, como le sucedió a Tibaldo. Por esto, cuando don Juan encuentra a Tibaldo medio ahogado dice "¡oh, qué linda flema es esta!" (100). Don Juan se refiere aquí al humor flemático que predomina en Tibaldo y que consiste en frialdad y humedad. Después de salir nadando en una tabla, don Juan dice:

¡Oh amada tierra mia!  
Eres madre, en efecto,  
como el agua madrastra.  
Madrastras me persiguen:  
¡ay, quiera Dios que su rigor mitiguen! (98)

Aquí don Juan asocia al agua con su madrastra porque él está huyendo del "rigor" o efectos de ambas. Su madrastra quería ahogarlo en el pecado de la concupiscencia. Así, para tentar y poder gozar del amor de don Juan, la Princesa le había dado ejemplos clásicos de amor incestuoso:

Menofón gozó a su madre,  
a su hermana Tolomeo,  
y Mirra tuvo deseo  
de ser mujer de su padre. (89)

La Princesa amaba y quería gozar don Juan, pues su apetito era "bestia que no admite freno" (84). Ahora bien, "Love and joy, of all passions were most hot and moist respectively."<sup>62</sup> Entonces, don Juan huye del exceso de la humedad de la pasión y gozo que le proponía su madrastra, como del exceso de la humedad del agua que ahoga. Con la huida don Juan es prudente y muestra buen entendimiento, porque, además de estos efectos dañinos de la humedad, su exceso es también contrario al buen entendimiento y a las virtudes. Según Huarte de San Juan, el exceso de la humedad o temperamento húmedo y vaporoso, "entorpece el entendimiento", "contradice la facultad racional" y hace al hombre "estulto y necio" (H. I, 141). Así, don Juan huye del "rigor" o efectos dañinos del exceso de la humedad de las dos madrastras.

Para ser virtuoso se necesita frialdad y sequedad. La prudencia, que es madre de todas las virtudes, "consiste en frialdad" (H. II, 305) y el buen entendimiento "se aprovecha de la sequedad" (H. I, 141). Téngase siempre presente que esto se entiende mientras la cantidad de frialdad y la sequedad no se desbarate por un gran exceso. Esto le sucederá a don Juan más adelante. Ahora sólo tiene un pequeño exceso de frialdad y sequedad que es propicio para que él practique la virtud.

¿Cómo se introducen en don Juan las causas refrigerantes que son propicias para la virtud?

---

<sup>62</sup>William C. McCrary, op. cit., pág. 115.

Además de la frialdad ya introducida en su complexión con el cambio de clima y el naufragio, don Juan va a llevar una vida muy dura y mortificada desde que naufraga hasta que llega a la ermita de Faustino. Este modo de vivir contribuye a enfriarle, secarle y endurecerle el cuerpo. Son causas refrigerantes todas aquéllas que contribuyen a hacer a don Juan melancólico como, el no comer ni dormir, el miedo o temor, las durezas o mortificaciones de la vida (H. I, 87-89) la tristeza o angustia.

En primer lugar, lleva a Tibaldo en hombros y por "ásperas cuestas" (101) desde Plemúa hasta su pueblo, para que se confiese antes de morir. En segundo lugar, tiene que ir a pie y bajo un clima diferente desde el pueblo de Tibaldo hasta las cercanías de Londres, donde está la ermita de Faustino. Este caminar y ejercitarse tanto es una causa de melancolía: "walking over much is both a symptom and an ordinary cause of melancholy" (B. I, 129). En tercer lugar no come y en cuarto lugar no duerme en toda esta trayectoria que hay de Plemúa a Londres (unos 300 km.). Según Huarte de San Juan, el ayuno "mortifica el calor natural y deja el hombre frío" (H. I, 87), con lo cual se le va secando y endureciendo el cuerpo. La vigilia también debilita el calor natural, además

enfria el estómago, hígado y corazón . . . y calienta las partes exteriores . . . De modo que el que se quita el sueño forzosamente ha de padecer enfermedades frías. (H. I, 87)

Notemos entonces que aunque estas causas refrigerantes son propicias para la virtud, se van introduciendo en demasía en la complexión de don Juan, y, por lo tanto, le van secando y debilitando el cuerpo y el cerebro:



. . . much exercise and weariness consumes the spirits and substance, refrigerates the body; and such humours which nature would have otherwise concocted and expelled, it stirs up and makes them rage; which being so enraged, diversely affect, and trouble the body and mind. (B. I, 121)

Entonces, don Juan camina mucho y lleva en hombros a Tibaldo desde Plemúa hasta su pueblo (no sabemos cuál es la distancia) por "ásperas cuestas" y bajo un clima más frío: "en todas estas montañas . . . sólo nieve y montes ves." (101) Así, don Juan se debilita física y mentalmente. Por esto es que cuando don Juan paga voluntariamente el entierro de Tibaldo lo gasta todo y no guarda nada para el futuro. De los dos mil ducados que gastó en la deuda de Tibaldo, todavía le quedaban cien, pero los gasta en misas por el muerto y no guarda nada para sobrevivir en el resto del largo viaje (como guardó Oliveros) sino que se entrega a la misericordia de Dios y del destino. Desde el punto de vista religioso, es bueno tener caridad al prójimo y fe en la ayuda divina pero todo exceso en la vida es contra la naturaleza. Don Juan bien pudo ser caritativo y tener fe en Dios, pero a la vez debió de prever sus necesidades humanas y guardar algo para comer después, ya que el maná caído del cielo ya no lo recibe el hombre. Así, Roberto interpreta la falta de previsión de don Juan como rasgos de locura:

#### DON JUAN

El ver  
que su mujer le dejaba,  
deudos y gente, sin misas,  
me hizo en misas gastar  
lo que me pudo quedar,  
de que ya tarde me avisas.

ROBERTO

¡Tarde! Pues, tú ¿no sabías  
lo que habíamos de comer  
los vivos?

DON JUAN

¿Qué puedo hacer?

ROBERTO

No comer en treinta días.

¡En responsos de un difunto  
gastabas tú cien ducados,  
que de los dos mil pagados  
quedaban no más!

.....

Ea, tú has perdido el seso  
o en estas montañas quieres  
ser ermitaño. (102-103)

Ambos siguen su larga trayectoria y Roberto se queja del hambre: "de hambre rabio aquí" (103). Lógicamente don Juan debe de sufrir de la misma hambre que tiene el criado, pero en lugar de quejarse dice "ya es hecho; sufrir conviene" (105). Cuando llegan a la ermita se identifican al ermitaño como "dos hombres que no han comido." (106) Aquí Roberto come para restablecerse, don Juan no. Faustino sólo les puede ofrecer "fruta, pan y vino":

FAUSTINO

Con hambre notable viene.

ROBERTO

No puedo tenerme en pie.

FAUSTINO

Caballero ya está puesta  
la mesa; sentarse resta.

.....

DON JUAN

Sentaos primero, señor.

FAUSTINO

¿Qué tenéis?

DON JUAN  
Cierto dolor.

FAUSTINO  
 Vuestro cuidado imagino.  
 .....  
 Comed caballero.

DON JUAN  
Estoy  
con poco gusto.

FAUSTINO  
 ¿Por qué?  
 .....

DON JUAN  
 Hállome pobre y quisiera  
 en estas justas entrar. (106-107)

Don Juan debiera tener la misma debilidad y el mismo apetito del criado, sin embargo, se le ofrece la comida y no come. Aquí la debilidad de don Juan consiste en su falta de apetito y en el cierto dolor que tiene, no sabemos dónde. Estos dos síntomas se deben también a una doble quinta causa refrigerante que se introduce en su temperamento melancólico, y es el temor y la tristeza. Don Juan teme no poder entrar en las justas y se considera a sí mismo como un "¡Desdichado caballero!" (105). El ermitaño lo consuela, a la vez que profetiza la aparición del muerto:

No estéis triste, antes muy cierto  
 que Dios os ha de premiar.  
 Deste vino os quiero echar,  
 que puede dar vida a un muerto. (107)

El temor y la tristeza son, además, las causas fundamentales del temperamento melancólico.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>  
 B. I, 140-144; H. I, 87; Juan Antonio Paniagua, op. cit.,  
 pág. 74.

Debido a la tristeza y angustia don Juan llora y le pide ayuda a Dios en un rezo. Dios se la manda inmediatamente con la subsiguiente aparición de Tibaldo, que, a la vez, se interpreta como premio a sus virtudes, según se lo predijo el ermitaño cuando le dio vino (107). Tibaldo viene de parte de Dios "para ayudar lo que don Juan pretende" (109), y le dice: "Dios te ampara, te premia y galardona." (109)

Las promesas que le hace Tibaldo de ayudarlo parece que calman a don Juan un poco. Roberto al principio no cree en la aparición de Tibaldo y le dice a su amo que son "fantasías / que no comiendo ni durmiendo. crías" (110), y en cuanto a sí mismo son un producto del vino que tomó en la ermita. Don Juan no duda<sup>64</sup> de que la aparición fue realidad; Roberto lo duda. En este punto don Juan dice:

Hablar quiero a este monje y divertirme.

ROBERTO  
¿Muéreste?

DON JUAN  
No; mas quiero prevenirme. (111)

El primer verso nos parece una reacción inesperada de don Juan y puede tener dos interpretaciones. 1. Puede significar que don Juan deja de estar triste ya que las promesas del muerto lo alegraron un poco. En este caso su temperamento se balancearía. Como "la

---

<sup>64</sup>"TIBALDO: Conde, espera el favor que Dios te envía.  
DON JUAN: No habrá temor que mi esperanza estrague." (110)

alegría ha de humedecer el cerebro y abajar el entendimiento" (H. I, 140), entonces, la humedad causada por la alegría contrarrestaría la sequedad de la tristeza previa, y por lo tanto, el temperamento de don Juan se restablecería para participar en las justas. 2. Pero es más probable que este pasaje sea un síntoma más de su melancolía. La desdicha, el temor, la tristeza, el sufrimiento voluntario, el dolor físico y todas las causas refrigerantes enumeradas dejaron a don Juan débil y melancólico. Por esto, ahora don Juan necesita una terapéutica contra su melancolía, y dos terapéuticas contra la melancolía son "la compañía . . . y las diversiones"<sup>65</sup> Difícilmente puede don Juan recuperarse física y humoralmente con la aparición de Tibaldo. La pregunta de Roberto indica que él nota a don Juan muy alterado psicológicamente por la tristeza. Y "la tristeza . . . ensombrece el ánimo . . . y, con frecuencia, la muerte es consecuencia de ello";<sup>66</sup> de aquí que don Juan quiera prevenirse.

En las justas que siguen, don Juan ve por primera vez a Clarinda y esto lo va a alterar mucho. Después de ganar la primera justa, ocurre un cambio repentino en el temperamento de don Juan, de melancólico a colérico. Su temperamento ya estaba débil para estos cambios repentinos. El cambio es producido por la visión de Clarinda. Como don Juan es colérico (calor, sequedad) por

---

<sup>65</sup>Agustín Albarracín Teulón, op. cit., pág. 137.

<sup>66</sup>Alberto Escudero Ortuño, op. cit., pág. 29.

herencia, el calor de la pasión amorosa se le aumenta y se le sube al cerebro, aún antes de tener la primera cita y de hablar con Clarinda. Esto se debe a que, a diferencia de los melancólicos, los coléricos aman inmediatamente que ven el objeto de sus deseos: "choleric people because of the force of the fiery humor are borne headlong into love".<sup>67</sup> Después de la primera justa y antes de hablar con Clarinda, don Juan ya arde en amor:

ROBERTO

¿Que ya tan perdido estás?

DON JUAN

No puedo, Roberto, más:  
ya soy fuego, ya soy hielo. (119)<sup>68</sup>

En la primera justa se introduce en la complexión de don Juan la pasión amorosa que tanto perturba y altera el balance de los humores, como ya hemos visto. Claro que la pasión amorosa es caliente y húmeda, y esta humedad sanguínea echa a perder la prudencia (H. I, 141). Pero aquí la pasión de don Juan lo inclina al furor y la ira; o sea, esta pasión se da en su temperamento colérico (caliente y seco) y no sanguíneo (caliente y húmedo). El calor de la cólera también hace perder la prudencia y conduce al vicio, como veremos. Aquí don Juan va a ser imprudente y a tener defectos. Su pasión amorosa genera calor ("soy fuego"), que por

---

<sup>67</sup> Marsilio Ficino, op. cit., pág. 195.

<sup>68</sup> Esta no es aquí una simple imagen petrarquista sino indicio de las calidades del temperamento colérico de don Juan: calor y sequedad. Don Juan no puede estar a la vez caliente (fuego) y frío (hielo). El hielo también quema por ser sólido y seco. Así don Juan tiene calor (fuego) y sequedad (hielo).

estar mezclado con la ira y por ser excesivo produce sequedad (H. I, 144). Estas son las dos calidades que se introducen ahora en la complexión de don Juan y que lo vuelven colérico. Como "Los hombres no tienen otras costumbres sino aquellas que apunta su temperamento" (H. I, 83), don Juan va a actuar de acuerdo con su temperamento colérico. Anteriormente tuvo virtudes o buenas cualidades debido a su temperamento frío, ahora tendrá vicios o defectos de acuerdo con su temperamento caliente.

Según Huarte de San Juan, la frialdad y sequedad son propicias para la virtud (como, por ejemplo, la castidad) pues debilitan la facultad "concupiscible e irascible" (H. I, 86). Por lo contrario, el calor y la humedad son propicios para el vicio (como, por ejemplo, la lujuria). Pero nótese sin embargo que "ninguna virtud ni vicio se funda en humedad ni sequedad" (H. I, 90), por ser calidades pasivas, sino en calor y frialdad. Así lo que cuenta aquí es el calor colérico y pasional de don Juan. Además, -dice Huarte- "Todo lo que hemos dicho y probado de la lujuria y la castidad, se ha de entender de las demás virtudes y vicios, porque cada uno tiene su particular temperamento de calor y frialdad" (H. I, 90). Entonces, los vicios o defectos que don Juan va a tener ahora son fundamentalmente dos, la ira y el deseo concupiscente; y de aquí nacen respectivamente la arrogancia y la mentira. La ira y la concupiscencia son los vicios que más perturban el entendimiento: "Perturbations and passions, . . . They are commonly reduced into two inclinations, irascible, and concupiscible (B. I, 139). Además,

debemos tener presente que:

Toda turbación oscurece la claridad del ingenio y embota el juicio; mas la ira trae consigo tan grandes tinieblas que ni puede el hombre ver la verdad, ni lo que le cumple, ni lo que le está bien.<sup>69</sup>

Anteriormente, don Juan fue prudente y tuvo buen entendimiento (hasta cierto punto, como vimos). Ahora, debido a sus pasiones calientes propias del temperamento colérico (ira y deseo o concupiscencia<sup>70</sup>) va a perder la prudencia (124), y por lo tanto se le va a ofuscar el entendimiento. Al alterarse el cerebro por alguna "ocasión", se pierde la prudencia:

si por alguna ocasión o enfermedad se le alterase el buen temperamento del cerebro, perdería luego la prudencia y la habilidad, como lo hace el hombre. (H. I, 116)

Las pasiones ofuscan el ingenio, esto es, el entendimiento:

Al poder o fuerza general de nuestro entendimiento se ha llamado ingenio.

cualquiera pasión movida del alma ofusca el ingenio [esto es, el entendimiento] como una niebla.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Juan Luís Vives, op. cit., pág. 248. La cólera y la ira consisten en calor y "este fuego es tan maligno que con la humareda que desílevanta, del todo entenebrece la vista del entendimiento" (Melchor Cano, Tratado de la victoria de sí mismo, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1922), LXV, 309).

<sup>70</sup> Concupiscencia y deseo son aquí sinónimos porque don Juan desea a Clarinda para su propio bienestar y gozo: "si apetecemos el bien por nosotros mismos, esto es, para nuestro bienestar . . . ese amor se llama deseo o concupiscencia" (Juan Luís Vives, op. cit., pág. 161). "La concupiscencia inclina la voluntad a querer lo que anhela" (Santo Tomás de Aquino, Suma teológica (Argentina: 1943), pág. 114).

<sup>71</sup> Joaquín Xirau, op. cit., pág. 153, 158.



Aunque atrás dijimos que, de acuerdo con Huarte de San Juan, el entendimiento "se aprovecha de la sequedad" es necesario advertir que aquí la sequedad no le aprovecha a don Juan pues la tiene en cantidad excesiva debido al calor y al daño de la pasión amorosa y la ira:

DON JUAN

¿Cómo un año? ¡Yo soy muerto!

.....

Yo trazaba aqueste día  
de doce horas por doce años  
en los amorosos daños  
que por Clarinda sentía.

.....

¿Hay más mal que padecer?

.....

Di, Roberto, de aquí a un año,  
di un siglo, di un tiempo eterno  
con el fuego de un infierno  
y el hielo de un desengaño. (125)

Sin embargo, después de las justas, tampoco llega la cólera de don Juan a cólera adusta, pero está rayando en ella, y por lo tanto don Juan tendrá otra vez rasgos de locura, como los tuvo anteriormente en su temperamento melancólico. La definitiva cólera adusta y melancolía innatural la tendrá en la segunda parte de la comedia. Ahora, en la primera parte, sólo se está preparando el terreno por medio de cambios temperamentales y estados anímicos del protagonista, para luego poder justificar mejor sus acciones extrañas, como querer suicidarse y matar a sus hijos. Como la sequedad, por ser excesiva, no es beneficiosa al entendimiento de don Juan, tenemos que, desde que él se enamora de Clarinda hasta que Rugero se enferma de lepra, don Juan no va a tener ninguna virtud, por el contrario, sólo tendrá defectos.

¿Cómo va don Juan a actuar, después de las justas, de acuerdo con su temperamento colérico?

Inmediatamente después de la primera justa, los tres reyes perdedores se acercan a don Juan principalmente con la curiosidad de conocerlo. Entre ellos, el rey de Irlanda es el que nos interesa, pues él va a ser su rival y antagonista de aquí en adelante. Este rey se acerca a don Juan solamente para conocerlo. No hay ninguna indicación, a este nivel, que sugiera que el rey de Irlanda quisiera matarlo por haber perdido las justas.<sup>72</sup> Don Juan tampoco recibe evidencia de ello, sin embargo, va a actuar de una manera extraña, airada y violenta debido al cambio repentino de su temperamento que le hace perder la prudencia y decir cosas exageradas. Según Huarte de San Juan, un cambio repentino de temperamento hace al hombre "perder, si es prudente, cuanto sabe, y dice mil disparates" (H. I, 118). El cambio producido por la pasión amorosa le ofuscó el buen entendimiento, se lo dejó perturbado, propicio y sensible a reacciones furiosas y coléricas:

DON JUAN

.....

¿Quieren alguna cosa, caballeros?

REY DE IRLANDA

Saber quién sois.

---

<sup>72</sup>Tampoco hay ninguna evidencia de que don Juan sepa que el rey de Sicilia quería vengarse. Y si la reacción extraña (116) de don Juan se debiera a que él lo sabía, entonces don Juan tendría clarividencia, la cual es síntoma de melancolía adusta e innatural (H. I, 121) y este no es el caso aquí.

DON JUAN  
Un hombre.

REY DE SICILIA  
Diga el nombre.

DON JUAN  
El caballero Negro me apellido.

BORBON  
¿Qué patria?

DON JUAN  
Todo el mundo.

BORBON  
¡Buena patria!

REY DE IRLANDA  
¿Qué nación?

DON JUAN  
La de Adán.

REY DE IRLANDA  
¿Qué padre?

DON JUAN  
El mismo.

REY DE IRLANDA  
¿A qué vino a esas fiestas?

DON JUAN  
Sólo a vellas.

REY DE IRLANDA  
Diga verdad.

DON JUAN  
Pues si verdad digo  
a derribar cobardes, y a llevarme  
de camino a Clarinda; que hoy la he visto  
y pierdo el seso por sus dulces ojos.

REY DE IRLANDA  
¿Ha derribado a muchos?

DON JUAN

Más de treinta,  
y entre ellos tres hombres de importancia,  
reyes los dos de Irlanda y de Sicilia,  
y el otro duque de Nemors en Francia  
.....  
que tan cobardes hombres no podían  
ser príncipes tan altos.

REY DE SICILIA

En la lengua  
pareces español.

DON JUAN

Los españoles,  
que por la lengua pocos, a ninguno,  
por la espada y las obras lo parecen,  
y por eso la saco de la vaina.

BORBON

¡Muera el villano!

REY DE SICILIA

¡Muera el arrogante!

DON JUAN

Ahora lo veréis.

REY DE IRLANDA

¡O fiero monstruo!  
detén la furia. (117)

Como se ve las respuestas ilógicas o "disparates" de don Juan están lejos de ser propias de una persona normal. Pero tampoco podemos afirmar que esté loco a consecuencia de cólera adusta. Estos disparates, juntamente con la arrogancia y la furia, indican que don Juan está actuando de acuerdo con su temperamento colérico. La furia exterior es indicio de que tiene furor interior, debido en buena parte a que ha perdido el seso con la pasión amorosa. Sobre furia y furor debemos señalar que

La palabra furor denota agitación violenta pero interior; y la palabra furia la agitación violenta pero exterior . . . El furor no es furia, mientras ésta no está manifiesta; el furor trae consigo la furia. El furor tiene accesos; la furia es el efecto de esos accesos violentos . . . Toda pasión violenta es furor: la cólera violenta produce la furia.<sup>73</sup>

Aquí la arrogancia de don Juan se entiende como "una presunción insolente y soberbia",<sup>74</sup> y su furor "se toma como una ira colérica con furia que se pasa presto."<sup>75</sup>

Los reyes perdedores tienen que huir debido a la "furia" del "fiero monstruo", don Juan. Aquí, en la huida, al rey de Irlanda se le pierde una banda (según se nos dice luego (124)) que don Juan lleva a palacio y se alaba de habérsela quitado, lo cual es una mentira suya. Por medio del incidente de la banda se nos trata de mostrar, otra vez, el vicio o defecto de la arrogancia de don Juan. Con la banda, don Juan se alaba de victorias que no tiene. Esto es lo que irrita al rey de Irlanda, y por esto (y no por haber perdido las justas) es que lo desafía y lo prende. Este rey dice que lo desafía "para daros a entender que mentís," (130) "Porque otra vez no te alabes / de victorias que no tienes". (133)

Elías Zerolo nos dice que "las cosas que inspiran ARROGANCIA, por lo común son imaginarias, consistiendo el vicio sólo en la opinión que el ARROGANTE tiene de sí mismo . . . la ARROGANCIA . . .

<sup>73</sup>Elías Zerolo, op. cit., I, 1109.

<sup>74</sup>Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana o española, ed. Martín de Riquer (Barcelona: 1943), pág. 125.

<sup>75</sup>Ibid., pág. 615.

su origen mismo es vicioso." <sup>76</sup> Este es el caso de don Juan. Debido a su temperamento caliente y colérico es arrogante y vicioso. Como tal, antes del desafío, tiene una cita con Clarinda y aquí vamos a ver el resto de sus vicios o defectos.

Aunque don Juan planea casarse, su amor es pura pasión, deseo de gozo y concupiscencia. Esto es fácil de probar viendo que, cuando el padre de Clarinda le dice que tiene que esperar un año en la corte antes del matrimonio, don Juan le miente (por medio de Roberto) y lo engaña. Se deja vencer por la pasión, finge que le ha dado un "grave accidente" (126) y dice "pierdo el juicio" (127). Dice que pierde el juicio si no goza de Clarinda esa misma noche; o sea, su verdadera meta es "gozar", y para alcanzarla miente y engaña. Para Lope, el matrimonio es aquí un pretexto para dar lugar a la exaltación de la carne y ésta es una característica muy notable en sus comedias. Los síntomas de locura de don Juan son propios de cólera adusta y melancolía innatural, pero en don Juan todavía no hay adustión precisamente porque son síntomas fingidos. Carlos Vossler nos dice que en Lope:

Desvarío, locura y furia por amor encontramos, ciertamente, con abundancia, pero falta el sentido profundo de que se trata de una dolencia grave. La locura por amor no es aquí un problema, sino un resorte de artificio, una vestidura, un papel o una ficción literaria . . . Lope roza aquí y allá, tal vez, el concepto trágico de la locura . . . pero no ha llegado, realmente, nunca, a captar su esencia. Para él la locura es más

---

<sup>76</sup>Elías Zerolo, op. cit., I, 253.

bien beneficio y recurso en la miseria y en el dolor, una coartada psíquica . . .<sup>77</sup>

Esto se puede aplicar a la escena donde don Juan finge una enfermedad de amor, pero no a las escenas de la segunda parte donde don Juan intenta matarse y mata a sus hijos. Cuando don Juan finge perder el juicio por amor, lo que hay en él es la pasión que lo ciega y le ofusca el entendimiento haciéndolo impaciente, imprudente, arrogante, mentiroso y concupiscente. Así, en don Juan "el entendimiento no mueve a cuerpo sino por medio del apetito"<sup>78</sup> concupiscente que lo arrastra al pecado de la mentira:

Haz cuenta que estoy ausente  
mientras no gozo mi bien,

.....

Yo estoy de manera ciego  
que juraré que he esperado  
mil siglos verme casado,  
aunque me casasen luego. (124)

¿Cómo un año? ¡Yo soy muerto!

.....

¿Hay más mal que padecer?

.....

Di, Roberto, de aquí e un año,  
di un siglo, di un tiempo eterno  
con el fuego de un infierno . . . (125)

ROBERTO

hoy te haré gozar la Infanta

.....

Finge que de amor  
te ha dado grave accidente;

.....

---

<sup>77</sup>Carlos Vossler, Lope de Vega y su tiempo (Madrid: 1940), págs. 299-300.

<sup>78</sup>Santo Tomás de Aquino, op. cit., pág. 79.

DON JUAN

Voy, Roberto, a mi aposento:  
tú, en tanto, mi mal dirás. (126)

.....

ganéte con mi sangre y con la ajena;  
pensé gozarte luego, y este luego  
se ha vuelto un año. ¡Fuego! ¡Fuego! ¡Fuego! (127)

.....

que amor es como veneno,  
que el que obra presto es mejor.

.....

EDUARDO

Quien a tantos vencer pudo  
¿no se supo a sí vencer? (129)

Eduardo, padre de Clarinda, rompe la condición y prepara la boda para la noche. Esta es la misma noche en que don Juan tiene que acudir al desafío. Por colérico y brioso y por el orgullo de "ser quien soy" (130), don Juan va primero al desafío que a la boda, arriesgándola, por lo tanto. Así lo entiende su retador:

Temo que le impida amor;  
pero tiene tanto brío  
en volver por su nación,  
que aceptará el desafío,  
pensando que en su blasón  
pintará mañana el mío. (132)

El rey de Irlanda lo prende (¡Date a prisión, arrogante! (133)) y se lo lleva preso para su país. La prisión de don Juan se interpreta como castigo a sus faltas previas. Al ser prendido don Juan vuelve a mostrar rasgos de locura por las exageraciones que dice otra vez y por pedir la muerte:

FENISO

Deja el brío.



DON JUAN

Mas por no morir así  
ni rendilla, [la espada] en ese río  
la arrojaré desde aquí;  
que pues el río acompaña  
con otros muchos al mar,  
y el mar desta tierra extraña  
va a España, él podrá llevar  
desde aquí mi espada a España.  
Sin espada estoy, llegad;

REY DE IRLANDA

¡Atalde las manos luego!

DON JUAN

¡Las manos! Primero el fuego  
a los arcabuces dad.  
Basta que vaya seguro  
entre sus bocas, o dadme  
la muerte; ya la procuro;  
sin Clarinda voy, matadme. (134)

Lo subrayado son exageraciones y locuras de un hombre  
sicológicamente muy desbalanceado por destemplanza del tempera-  
mento colérico que está rayando en la locura.

Antes de continuar, debemos de tener presente el principio  
de que no se puede fortalecer una facultad, sin que se debilite la  
facultad contraria que pide contrario temperamento.<sup>79</sup> Entonces,  
anteriormente (desde el naufragio hasta llegar a Londres) don Juan  
tuvo prudencia y buen entendimiento (hasta cierto punto) debido a

---

<sup>79</sup>(H. I, 143; II, 239) Para Huarte, las facultades del hombre  
son: memoria, entendimiento e imaginativa. El entendimiento es  
equivalente a la voluntad, porque las obras del entendimiento "son  
distinguir, inferir, raciocinar, juzgar y elegir" (H. I, 154). En  
esto Huarte está de acuerdo con Baldesar Castiglione que dice "del  
entendimiento . . . nace la voluntad" (El Cortesano, trad. Juan  
Boscán (Madrid: 1942) págs. 370-371).

su temperamento frío y seco. Por lo tanto fue virtuoso, ya que "cuando predomina el entendimiento ordinariamente el hombre se inclina a la virtud porque esta potencia restriba en frialdad y sequedad" (H. II, 240). Ahora (desde que se enamora de Clarinda hasta que va preso), se le debilita la facultad del entendimiento porque, como colérico, se le fortalece la facultad contraria que es la imaginativa:

La imaginativa es contraria al entendimiento . . . Del calor . . . nace la imaginativa . . . la imaginativa consiste en calor. (H. I, 143)

Los que tienen fuerte imaginativa ya hemos dicho atrás que son de temperamento muy caliente, y desta calidad nacen tres principales vicios del hombre: soberbia, gula, lujuria. (H. II, 239)

Tenemos probado atrás que los que tienen mucha imaginativa son coléricos, astutos, maliciosos y cavilosos, los cuales siempre están inclinados al mal. (H. II, 236)

Los hombres de gran imaginativa ordinariamente son malos y viciosos. (H. II, 240)

Entonces, los disparates e imaginaciones de don Juan son prueba de que se le fortaleció la facultad imaginativa debido al calor colérico. Este calor, además, "levanta las figuras que están en el cerebro y las hace bullir" (H. I, 138), de aquí que imagine cosas.

Así podemos ver que con este temperamento colérico, don Juan se inclinó al mal, fue arrogante, "alaboso" y vanidoso (que son formas de soberbia), se dejó vencer por el deseo concupiscente (que es una parte de la lujuria) y fue engañador y mentiroso. En lugar de tener fe (como la había tenido después del naufragio) hizo

lo contrario: no tuvo fe en Dios ni en sí mismo, porque temió al "azar" y a la "mudanza" (124). Este temor nació de su ceguera amorosa: "Yo estoy de manera ciego" (124). En lugar de tener caridad, quitó o dañó la fama del rey de Irlanda, por medio de la arrogancia, la presunción y la mentira. En lugar de tener esperanza, se desesperó por gozar de Clarinda ("pensé gozarte luego, y este luego / se ha vuelto un año. ¡Fuego! ¡Fuego! ¡Fuego!" (127)), y el desespero lo llevó a engañar y mentir al rey.

En la segunda parte de la comedia encontramos a don Juan encadenado en una oscura y fría prisión del rey de Irlanda. Con la prisión, a don Juan se le enfría la cólera y se vuelve melancólico debido a que tiene los dos síntomas fundamentales de este temperamento, que son el temor y la angustia o tristeza: "Fear and sorrow are the true characters and inseparable companions of most melancholy" (B. I, 44). Además, el presidio y la pérdida de la libertad son también una gran tortura y causa de melancolía (B. I, 227).

El temor que tiene don Juan de que el rey de Irlanda lo vaya a matar es infundado, y, por lo tanto, producto de su imaginación. El rey de Irlanda no pensaba ni planeaba matarlo en este punto. Él se lo había dicho a don Juan al prenderlo. Aquí, don Juan pidió que lo mataran, mas el rey de Irlanda le contestó: "Mucho en matarte aventuro:/ no quiero incitar a España." (134) Durante la prisión tampoco planea matarlo, pues su intención es solamente la de hacer tiempo para regresar a Londres a enamorar a Clarinda:

Porque en secreta prisión  
 te pienso, don Juan, tener,  
 y volver a pretender  
 del reino la posesión  
 y la belleza divina  
 de Clarinda, por quien muero". (134)

Matarlo significaría perder a Clarinda definitivamente e incitar al rey de Inglaterra a la venganza. Así, cuando Francelisa, celosa, le dice "Mátalo aquí", el rey de Irlanda le contesta: "Tú ¿no entiendes / Francelisa, que era error / hacer la causa mayor?" (157) Sin embargo, don Juan imagina en su fría y oscura torre que lo van a matar. El medio ambiente contribuye a su temor y angustia:

Fear . . . tyranizeth over our phantasie more than all other affections, especially in the dark.

It [fear] causeth oftentimes sudden madness, . . . as I have sufficiently illustrated in my digression of the Force of Imagination. (B. I, 144, 143)

Escuchemos los lamentos de don Juan a Francelisa y sus temores:

Y aunque el sol no suele hablar  
 a los presos que entran [sic] a ver,  
 si sol y ídolo has de ser,  
 bien me puedes consolar.

¿Qué dices? ¿Trata mi muerte  
 el Rey de Irlanda? Que Apolo  
 es dios de oráculos sólo,  
 y quiero consulta hacerte.

¿Es hoy el fin de mi vida?  
 ¿Acaban con hoy mis daños? (153)  
 .....

Yo soy . . . Mas ¿para qué digo  
 que ninguna cosa soy,  
 si agora esperando estoy  
 la espada de mi enemigo? (154)

Don Juan imagina no sólo que lo van a matar sino también que Francelisa es un "ídolo" y "sol . . . en forma humana" (153), y por lo tanto quiere consultarla como si fuera Apolo. Estas imaginaciones y fantasías no son simples imágenes poéticas de Lope, sino que son pequeños rasgos de locura producidos por el temor infundado, ya que "más daño hace el temor que no la cosa temida cuando llega, . . . y el humor que engendra es melancolía".<sup>80</sup>

Otros síntomas producidos por el temor y la tristeza son la escasa memoria:

FRANCELISA  
¿Que tú eres don Juan?

DON JUAN  
Tales mis dichas están. No sé.

FRANCELISA  
No tengas pena, don Juan.

DON JUAN  
Bien dices, no la tendré;  
y mal en peso levantas  
el peso desta cadena,  
porque mal tendrá una pena<sup>81</sup>  
un hombre que tuvo tantas. (154)

Debemos señalar que durante el tiempo en que está en la prisión, don Juan va a tener falta de memoria varias veces, como le sucede aquí. Esto se debe a que como melancólico (frialdad y

---

<sup>80</sup> Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera, op. cit., pág. 337.

<sup>81</sup> Debemos señalar que la edición de Zaragoza dice "un hombre que tiene tantas". Esto es importante porque es ahora cuando en realidad don Juan está penando, y pagando por sus errores anteriores.

sequedad) don Juan no tiene humedad, y por lo tanto tiene poca memoria, ya que "La memoria . . . nace de la humedad", y los que "son faltos de memoria . . . tienen poca humedad" (H. I, 134, 142).

Además,

la tristeza y la aflicción gasta y consume, no solamente la humedad del cerebro, pero los huesos deseca, con la cual calidad [sequedad] se hace el entendimiento más agudo y perspicaz. (H. I, 140)

Sin embargo, aquí a don Juan no se le agudiza el entendimiento como vamos a explicar enseguida. Aunque "la memoria . . . depende de las humedades como el entendimiento de la sequedad" (H. I, 141), y por lo tanto debilitándose la memoria forzosamente se ha de fortalecer el entendimiento (H. I, 143), esto no le sucede a don Juan, porque todavía tiene muy activa la facultad imaginativa, como vimos. Así, Huarte de San Juan aclara, y dice que

la imaginativa es contraria del entendimiento, y también de la memoria . . . y realmente por maravilla se halla hombre de gran imaginativa que tenga buen entendimiento ni memoria . . . la buena imaginativa no se puede juntar con mucha memoria. (H. I, 143, 144)

Entonces, en la cárcel, don Juan tendrá poca memoria (humedad), poco entendimiento (sequedad) y mucha imaginativa (calor) producida por el desbalance del humor melancólico (frialdad y sequedad). Aunque el temperamento melancólico se caracteriza por un exceso de frialdad y sequedad, debemos de tener presente que esto se entiende con respecto al cuerpo en general, pues con respecto a la mente, según Huarte de San Juan, la melancolía (como la cólera) es una pasión caliente y, por lo tanto, propicia para la facultad

imaginativa: "siendo la frenesía, manía y melancolía pasiones calientes del cerebro, es grande argumento para probar que la imaginativa consiste en calor" (H. I, 143). No debemos de olvidar el principio de que a medida que se vayan desbalanceando las calidades correspondientes a cada humor, aunque este desbalance sea por exceso de frialdad, (y el cerebro se vaya destemplando tambien por exceso de frialdad o de calor, según el humor melancólico sea más o menos adusto: "general symptoms [of melancholy] may be reduced to those of the body or the mind . . . be these [signs], cold and dry, or they are hot and dry, as the humour is more or less adust." (B. I, 267)) si el desbalance es muy grande (si pasa del "tercer grado" (H. I, 144)), entonces se produce una adustión, mezcla o quemazón de humores que prduce la locura o melancolía innatural. Y esta melancolía adusta e innatural es caliente y seca: "if it come by adustion of humours, [it is in the] most part hot and dry," (B. I, 47) porque la adustión genera calor.

Como el desbalance melancólico de don Juan es muy grande, y como anteriormente tuvo un desbalance colérico aún mayor, le ha quedado el cerebro caliente y propicio para la imaginativa.

Don Juan sigue preso después de la primera visita que le hizo Francelisa. Más adelante, cuando su amigo Rugero viene a rescatarlo, el criado Roberto visita a don Juan en la cárcel y su amo muestra otra vez falta de buena memoria pues tarda en reconocer a Roberto:

FINISO

Aquí está el preso don Juan.

.....

ROBERTO

A don Juan mirando estoy.

Señor . . .

DON JUAN

¿Quién eres?

ROBERTO

Yo soy.

Roberto soy: ¿no me ve? (168)

Cuando Rugero llega al pie de la torre para rescatar a don Juan que está arriba, éste vuelve a tener lenta memoria y tarda en reconocer a Rugero. Don Juan piensa que la presencia de su amigo (y medio hermano) pueda ser un vano sueño, un producto de su "alma de esperar cansada" (174), lo cual es indicio de debilidad mental:

RUGERO

¡Válgame el cielo! ¿Es don Juan?

DON JUAN

El mismo.

RUGERO

¡Don Juan! ¡Hermano!

DON JUAN

¡Que escucho! ¿Si es sueño vano?  
¿Quién sois, fuerte capitán?

RUGERO

Hermano, ¿ya desconoces  
a Rugero de Moncada?

DON JUAN

Alma de esperar cansada,  
vivid con aquellas voces.  
¡Rugero mio!



RUGERO  
 ¡Señor,  
 de mi alma deseado!

DON JUAN  
 ¡A qué buen tiempo has llegado!  
 Matarme quiso el traidor;  
 con piedras me he defendido. (174)

Estas últimas palabras de don Juan también son un poco exageradas debido a su activa imaginativa. El rey de Irlanda aquí tampoco trata de matarlo en el sentido estricto de la palabra, solamente hace la siguiente amenaza:

ALEJANDRO  
 ¡A don Juan quieres matar!

REY DE IRLANDA  
No matar, llevarle al muro,  
 por el que, menos seguro,  
 acaban de derribar.

Y al General le diré  
 que si del no se retira,  
 de la suerte que le mira,  
 del muro le arrojaré.

.....  
 O don Juan ha de morir,  
 o retirarse el villano. (173)

El rey de Irlanda defiende la prisión y el prisionero ("Muramos en la defensa, / no quiero vivir sin honra" (171)) hasta que es derrotado y hecho prisionero.

Cuando Rugero va a libertar a don Juan, éste dice otra vez cosas exageradas y contradictorias que se pueden interpretar como debilidad síquica producida por su desbalance melancólico:

Llenos de hierro los pies,  
 de que estoy, Rugero, asido;  
 que si no bien sabe el cielo  
 que desta torre me echara,  
 que sólo que te abrazara  
 Fuera en mi muerte consuelo.  
 ¿Cómo queda mi Clarinda? (174)

Lejos está don Juan de hacer lo que dice, pues sus deseos son, en realidad, de quedar libre para regresar a Londres junto a su Clarinda.

Ya libre, don Juan y Rugero regresan juntos a Londres. Por el camino Rugero le cuenta cómo tomó su lugar y se casó con Clarinda por orden del muerto para guardársela para él. Rugero tuvo que dormir con Clarinda porque el rey de Inglaterra se lo exigió (138). Así, Rugero le explica ahora que no pudo evitar dormir con ella, pero que no la tocó en toda la noche: ". . . con decoro / alcé la colcha recatadamente / por un lado no más, y en aquel lado / toda la noche estuve retirado." (181) Don Juan, sin embargo, se llena de ira, saca la espada con intención de matarlo, lo hiere, lo abandona en el monte y lo da por muerto. Las explicaciones de Rugero fueron claras. A causa de su desbalance humoral ("has perdido el color" (181)) don Juan muestra aquí, de nuevo, mucha imaginativa, poca memoria y poco entendimiento; esto es, no entendió las claras explicaciones de Rugero e imaginó una ofensa donde no la hubo. Cuando llega a Londres, Clarinda le repite con diferentes palabras lo mismo que le dijo Rugero, esto es, como Clarinda creía que el hombre con quien se casó (Rugero) era el mismo don Juan, se queja a él de que no tuvo deseos y estuvo retirado la noche de la boda. Añade a las explicaciones de Rugero, la excusa o voto de ir en romería a Roma:

que llegada la ocasión,  
diréis luego muy devoto  
que habéis hecho a Roma un voto,  
y que cumplirle es razón.

Con esto, muy apartado,  
sin tocar mano ni pie,  
toda la noche os veré  
sin vuestro lado a mi lado. (184)

Aquí se le acrecienta la tristeza y la angustia a don Juan al darse cuenta de lo que había hecho al inocente Rugero. Como "la tristeza del ánimo, más que síntoma, es considerada como causa de melancolía",<sup>82</sup> aquí se le sigue alterando el cerebro a don Juan a causa de un mayor desbalance melancólico. Según Alberto Escudero:

la melancolía era una enfermedad de la inteligencia, debida a la impregnación del cerebro por la atrabilis que ascendía hasta él más o menos súbitamente.

[El] humor atrabiliario no natural, . . . dicho jugo podía herir triplemente a la imaginación, anulándola totalmente, lo cual determinaba la demencia, perturbaba la capacidad de razonar.<sup>83</sup>

Don Juan, desesperado, busca a Rugero por el monte y le entra un ataque de cólera (producido por el "enojo") y de melancolía (producida por la tristeza y el sentimiento de culpa: "¡Que hice triste de mí / . . . yo solo el culpado soy . . .!" (184)) que se le sube al cerebro, pierde el juicio y trata de suicidarse varias veces:

No prosigas, que de enojo  
y de cólera me abraso.  
Sin sentido estoy, Roberto  
de mí locura y engaño.  
No volveré con la vida,  
habiéndosela quitado;  
no gozaré de Clarinda  
no me verán en sus brazos.  
Yo mismo me daré la muerte. (186)

---

<sup>82</sup> Alberto Escudero Ortuño, op. cit., pág. 48.

<sup>83</sup> Ibid., págs. 39, 50.

Aquí, sin embargo, la melancolía innatural o locura es causada principalmente por la cólera adusta.

In this catalogue of passions, which so much torment the soul of man and cause this malady [melancholy] . . . the first place in this irascible appetite may justly be challenged by sorrow -an inseparable companion, the mother and daughter of melancholy, her epitome, symptome and chief cause. (B. I, 140)

Así, la cólera que abrasa (o "corrimiento rubio",<sup>84</sup> según la nota (1) de la edición de Zaragoza), la tristeza, la angustia y el enojo le producen a don Juan una gran adustión por donde va a perder "la capacidad de razonar" y enloquece. Su criado Roberto y el mismo Rugero lo van a llamar al razonamiento varias veces. La manía que tiene don Juan de matarse es lo mismo que demencia: "las enfermedades de la mente . . . eran las siguientes: frenesí, manía o demencia, melancolía y chochez".<sup>85</sup>

DON JUAN

.....  
Yo mismo me daré la muerte.

ROBERTO

¿Qué es esto? Detén las manos.  
¿eres gentil, o quién eres?

DON JUAN

El hombre más desdichado  
que puso en el mundo el pie.  
.....

---

<sup>84</sup>Corrimiento rubio es lo mismo que cólera roja o adusta, y por lo tanto melancolía innatural a causa de una fluxión de humores. Corrimiento significa "Fluxión de humores que carga a alguna parte del cuerpo." (Elías Zerolo, op. cit., I, 688-689). "CORRIMIENTO. Vale también fluxión de humor que cae a alguna parte: como a las muelas; a los oídos; a los ojos etc." (Diccionario de autoridades, op. cit., I, 620). En nuestro caso los humores le fluyen, cargan o ascienden al cerebro de don Juan.

<sup>85</sup>Alberto Encudero Ortuño, op. cit., pág. 76.

Un villano,  
 un loco, un bárbaro fiero  
 .....  
 el triste don Juan de Castro. (186)

DON JUAN  
 ¡Ay, hermano!  
 Dame la muerte, o si no,  
 yo satisfaré mi agravio

RUGERO  
Tente. ¿Qué haces?

ROBERTO  
 ¡Señor! . . .  
Deja ese intento inhumano,  
vuelve a tu acuerdo. (187)

La melancolía innatural se produjo aquí por el calor excesivo de la cólera adusta. La adustión se puede producir también por otras causas. Veremos hacia el final de la obra que la melancolía innatural de don Juan se producirá, en primer lugar, por frialdad a causa del temor y la tristeza, y, en segundo lugar, por un furor infundado que genera calor.

Después de este incidente, se nos dice muy claramente que Rugero sanó de las heridas que le había causado don Juan:

Sanó de ciertas heridas  
 Rugero . . . No es bien que sepas  
 quien se las dio ni la causa. (189)

Meses después, Rugero se enferma de una lepra que no se le cura. Linton Barret no se dio cuenta de que Rugero se enfermó de lepra. Así cree que las únicas heridas que tiene Rugero y que no se le curan son las que le hizo don Juan. Esto no es así: las heridas de Rugero que no se le curan son producto de la lepra.

. . . without waiting to hear more he [don Juan] wounds Rugero seriously. Later, a conversation with Clarinda, who does not know the facts, reveals to Juan that Rugero has acted the perfect friend throughout. Stricken with remorse, Juan is ready to do anything to cure his friend, whose wound will not heal. Hence the dream already mentioned, as a result of which Rugero is cured.<sup>86</sup>

Por lo tanto, cree este crítico que los sueños de don Juan (según los cuales mata a sus hijos) son causados por la tristeza que le produce a don Juan el hecho de que las heridas que él le había dado a Rugero no se le curen. Este despiste no deja entonces lugar para la correcta interpretación de que don Juan va a tener gran piedad y caridad cuidando al leproso, y esta caridad es lo que lo debilita y lo hace soñar que a Rugero se le curarían las heridas de la lepra dándole a beber la sangre de sus hijos. Antes de matarlos, don Juan pide a Clarinda que rece a los cielos por él para que lo ayuden en su "grande aflicción" (190). En este punto, don Juan está loco, como veremos, y mata a sus hijos. Lo importante aquí es que el cielo oyó las oraciones de Clarinda y premió la piedad y caridad que don Juan tuvo hacia el leproso (como había hecho antes con la misma piedad y caridad que don Juan había mostrado hacia Tibaldo) con dos milagros, que son la cura de Rugero y la resurrección de los niños. Como este crítico no nota que los sueños de don Juan son el producto de la debilidad causada por los muchos sacrificios que hizo cuidando al leproso, entonces, concluye erróneamente que "Heaven apparently does not intervene" y que por lo

---

<sup>86</sup>Linton Lomas Barret, op. cit., pág. 91.

tanto "The whole affair seems rather the result of magic than of the hand of Heaven."<sup>87</sup> Menéndez y Pelayo, sin decir cómo ni por qué, afirma que la obra es una "extrañísima comedia".<sup>88</sup>

Vamos a ver ahora cómo el comportamiento de don Juan no es tan extraño como parece, por el contrario, se debe a la locura producida por su temperamento melancólico que alcanza los niveles de la melancolía adusta e innatural.

Después de que a Rugero se le curaron las heridas, éste trató de casarse con Francelisa, la hija del rey de Irlanda que había sido llevada de Irlanda a Londres cuando Rugero y don Juan prendieron a este rey. Rugero ya se había enamorado de ella y le había sugerido matrimonio mientras don Juan estaba preso:

Seréis de mí defendida  
tanto como sois amada,  
.....  
Decís que a un don Juan queréis:  
mirad cuál es de los dos:  
que está en el decirme: "Vos"  
que me deis vida o matéis.  
El preso que veis allí,  
con Clarinda está casado  
yo libre, que libre he estado  
hasta aquel punto que os vi.  
Mirad, Francelisa bella,  
¿quién os puede más servir. (175)

Entonces, es lógico asumir que Rugero trataría de casarse con ella tan pronto como se le curaron las heridas; y cualquier

---

<sup>87</sup>Ibid., págs. 79-80.

<sup>88</sup>Menéndez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV, 355.

herida, si no es infecta (y no hay evidencia en la obra de que se infecte), se puede curar y cicatrizar en un par de meses. Estos detalles son muy importantes para establecer cuándo se enfermó Rugero de lepra:

Sanó de ciertas heridas  
 Rugero . . . No es bien que sepas  
 quien se las dio ni la causa;  
 basta que el remedio entiendas.  
 Llegaron los dos a Londres;  
 el Conde gozó a su prenda,  
 que te han dado en estos años  
dos nietos, . . .  
 .....  
 que Enrique es sol, siendo luna  
 la bellísima Lucela.  
Rugero quiso tratar  
 con Francelisa que fuera  
su casamiento la paz  
 de Irlanda y de Inglaterra;  
 y en medio deste concierto  
ha enfermado de manera  
 de una peste ponzoñosa  
 y de un género de lepra. (189)

Según esta cita, y lo que dijimos anteriormente, a Rugero se le deberían de haber curado las heridas en unos dos meses, y después trataría de casarse, pero no pudo porque se enfermó de lepra. Después de enfermarse pasarían por lo menos dos años y algo más ("en estos años") que son los que se requieren para que don Juan tuviera dos hijos. Así, don Juan va a sufrir cuidando al leproso por lo menos dos años. Durante todo este tiempo va a ser compasivo, piadoso y caritativo hacia el enfermo. Esta constancia está también de acuerdo con su temperamento melancólico, pues "ser entero el hombre y constante proviene del humor melancólico" (H. I, 141). A medida que el enfermo empeora físicamente, don Juan



empeora mentalmente a causa de la angustia y la tristeza prolongada:

"sin remedio y sin morir / ni a mí me deja vivir" (191). Cae en

una profunda melancolía que le produce los tormentosos sueños:

"La tristeza, la angustia, la inquietud, el temor vital . . .

[todos síntomas de don Juan] constituían ciertamente el eje de la enfermedad melancólica."<sup>89</sup>

Veamos la virtuosidad que tiene don Juan cuidando al leproso:

que aún entrar donde está [Rugero]  
no hay un hombre que se atreva  
sino es don Juan, cuyo amor  
tiene con el contrayerba.  
Por su mano bebe y come;  
cosa que en Londres se cuenta  
por prodigio de amistad  
y de piedad excelencia. (189)

CLARINDA

Dicen ya  
que apenas siente dolor.  
Pienso que se va acabando:  
no se le ve forma de hombre;  
de monstruo le dan el nombre,  
y aún al que le está llorando,  
que es también monstruo de amor,  
de piedad y de amistad.

EDUARDO

Mucho siento esa piedad,  
aunque es cristiano valor.

CLARINDA

El le levanta y acuesta;  
pero ningún mal recibe.

EDUARDO

La caridad que en él vive,  
lo que puede manifiesta. (193)

---

<sup>89</sup> Alberto Escudero Ortuño, op. cit., pág. 55.

Como consecuencia de su enfermedad melancólica, la cual es producida por la tristeza prolongada (B. I, 269), don Juan sueña de noche y teme de día el terrible mensaje de sus sueños.

Mi desventura recelo.

Grandes males me amenazan,  
tristes sombras me fatigan,  
voces funestas me obligan,  
que mi fin y muerte trazan.

¿Qué quiere amor de mi amor  
en que mi firmeza pruebe,  
pues fuera de mí se atreve  
a prendas de tal valor?

Tres veces que me he dormido  
de mi dulce esposa al lado,  
un triste sueño he soñado,  
y una voz trágica oído.

Dice que tendrá Rugero  
salud, si a beber le dan  
la sangre, no de don Juan,  
que él se la diera primero,  
sino la inocente y pura  
de mis dos hijos. ¡Ay, triste!

¿Qué padre no se resiste  
a una sentencia tan dura?

Apelo, cielos airados,  
de vuestro grande rigor.  
Darle mi sangre es mejor,  
si castigáis mis pecados.

.....

¡Oh, amor, que me has obligado  
a hacer tal ofensa a Dios!

.....

Perdonad, cielo, que intente  
esta desdicha a que voy,  
pues un sol y luna os doy  
con que alumbréis a Occidente. (190-191)

Estas palabras de don Juan subrayadas, refuerzan mi tesis de que la lepra de Rugero y los sueños causados por la melancolía, se deben interpretar como castigo del cielo a las faltas o pecados cometidos por don Juan desde que se enamoró de Clarinda. No es un castigo del cielo en el sentido de que el cielo le produjo una

revelación a don Juan en sueños de como curar a Rugero, sino en el sentido de que el cielo permitió que Rugero se enfermara de lepra para castigar las faltas de don Juan con melancolía; esto es, la pena, angustia y tristeza prolongada que tenía don Juan cuidando al leproso lo dejó muy melancólico. Este estado anímico le produjo los sueños y éstos le causaron la melancolía innatural o locura que fue la causa de que don Juan matara a sus hijos. Dios mismo es una causa de melancolía, según Robert Burton, para castigar los pecados del hombre. Para Dios castigar con la melancolía, primeramente de una causa, como alguna enfermedad, que produzca la melancolía:

God himself is a cause [of melancholy] for the punishment of sin, and satisfaction of his justice, many examples and testimonies of holy Scriptures make evident unto us: Psal. 107.17. Foolish men are plagued for their offence, and by reason of their wickedness: Gehazi was stricken with leprosie (2 Reg. 5.27), Jehoram with dysentery and flux, and great diseases . . . Heathen stories are full of such punishments. (B. I, 52-53.

Alberto Escudero también nos dice que en la Edad Media y principio de la Moderna ". . . se llegó a ver que la mano de Dios enviaba la enfermedad corporal como castigo".<sup>90</sup>

De acuerdo a estas ideas se puede interpretar que como Rugero y don Juan, por ser idénticos en todo, son física y espiritualmente el desdoblamiento de una misma personalidad,<sup>91</sup> entonces, Dios, sin

---

<sup>90</sup> Ibid., pág. 24.

<sup>91</sup> "en rostros y condiciones / se parecen en extremo, / y mucho más en quererse, / pues son un alma en dos pechos" (84). Don Juan dice a Rugero: "te suplico aquí / que sin encarecimiento / . . . trates de mi pensamiento / como hombre que vive en mi, . . . pues nací obligado / a querer lo que tu quieres" (86), "si la quiero,

causa ni razón, permitió que Rugero se enfermara de lepra para castigar indirectamente a don Juan con melancolía, y a la vez para poner a prueba sus viejas virtudes (fe, esperanza, caridad) y su lealtad y firmeza en la amistad. Dios está castigando todos aquellos pecados que don Juan había cometido desde que se enamoró de Clarinda. Por medio de la lepra Dios castiga indirectamente a don Juan con melancolía, pues, ya dijimos que a medida que a Rugero se le va disminuyendo el dolor físico a causa de los efectos anestésicos de la lepra, a don Juan se le va aumentando la angustia y la melancolía. Cuando don Juan dice "¿Qué padre no se resiste / de una sentencia tan dura? / Apelo, cielos airados, / de vuestro grande rigor. / Darle mi sangre es mejor, / si castigáis mis pecados" él no cree que el mensaje de los sueños sea revelación sobrenatural de Tibaldo, como se ha dicho,<sup>92</sup> ni castigo del cielo (pues más abajo se contradice), sino que está describiendo los síntomas de su melancolía. En Las doncellas de Simancas, hay una situación muy parecida donde Lope da también los mismos síntomas como efectos de la melancolía y considera que el cielo es causante de melancolía:

---

es por ti, / porque este amor ha nacido / de tu pensamiento [que vive] en mi" (84). "somos el Conde y yo, sin ser hermanos, / tan parecidos, que se engañan todos / cuantos nos miran: fuera desto, somos / un alma, un gusto y un entendimiento" (132). "Tiénese en naturaleza / por espantoso milagro / ser los rostros diferentes, / y aquí parecerse tanto" (164). "y tan de veras / que un alma vive en entrambos, / una voluntad y un gusto / y un mismo don Juan de Castro" (165). Sobre la doble personalidad y la interpretación de estos versos véase el capítulo IV, sección 1.

<sup>92</sup>Kay Bissell Reynolds, op. cit., págs. 126, 154, 156.

¿Qué rigor, qué castigo de los cielos  
 me causa tal pesar, tales desvelos?  
 ¿Quién mi vida condena  
 a tan rabiosa y dilatada pena?  
 No hallo parte segura,  
 sosiego en vano el alma ya procura;  
 en el gusto, en la mesa, hasta en el sueño,  
 de un desconsuelo en otro me despeño.  
 .....  
 ¡Notable extremo de melancolía!<sup>93</sup>

Si el mensaje de los sueños de don Juan se cumple no es por revelación, sino por piedad divina a la piedad y locura de don Juan. Además, el mensaje profético de los sueños de don Juan se debe a que como melancólico adusto que es, tiene clarividencia, pues "confiesa claramente Aristóteles que por calentarse demasiado el cerebro vienen muchos hombres a conocer lo que está por venir" (H. I, 121). "Llega también a concederles, en cierto modo, la capacidad de adivinar en sueños e intuir algunos fenómenos pertenecientes al mundo irreal".<sup>94</sup> Los que sufren de melancolía adusta e innatural tienen "absurd and interrupt dreams, and many phantastical visions", y además, "they hear and see strange voices, visions, apparitions . . . they prophesie".<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup>Lope de Vega, Las doncellas de Simancas, en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1966), CXCIV, 415.

<sup>94</sup>Alberto Escudero Ortuño, op. cit., pág. 49.

<sup>95</sup>B. I, 267 y "Synopsis" pág. 121. William C. McCrary (op. cit., págs. 117-118) encuentra estos mismos síntomas en El caballero de Olmedo y dice: "Melancholics through adustion, like poets and lovers, shared in this transcendental knowledge of future events. Now a sure sign of illness was the occurrences of tortured and painful dreams."

Don Juan redime sus faltas y pasa la prueba practicando piedad y caridad en el leproso (como antes practicó estas mismas virtudes en Tibaldo, y como al final pasará el "concierto" o prueba de Tibaldo a la palabra dada), pero, a consecuencia de la angustia y la tristeza que le causa la prueba y los subsiguientes sueños, contrae melancolía innatural, que como enfermedad mental que es,<sup>96</sup> causa que mate a sus hijos. Entonces Lope se vale aquí de dos recursos para justificar las acciones de la comedia: en primer lugar, tenemos el débil estado mental y psicológico de don Juan propicio para los sueños fatídicos y la melancolía innatural; en segundo lugar, tenemos el poder del rezo: dentro de su "pena tan fiera" que no lo deja vivir, don Juan se acuerda del cielo. Esto es, en el momento de gran necesidad se acuerda de pedir ayuda al cielo (como hizo en la primera parte de la comedia cuando se halló en necesidad), tiene fe en el rezo y en la ayuda divina (como hizo después del naufragio); sin embargo, como don Juan está tan perturbado por el dolor y la melancolía, le pide a Clarinda que rece por él para que el cielo lo ayude. Así, don Juan le dice: "Parte, mi bien y el consuelo / me venga del cielo a mí", y Clarinda le responde "Yo lo haré mi esposo, ansí." (190). Entonces, don Juan tiene caridad y piedad hacia el leproso, así como fe y esperanza en que Dios lo ayudaría a través de los rezos de Clarinda (ésta es la misma fe, esperanza y caridad que tuvo anteriormente debido a

---

<sup>96</sup>Alberto Escudero Ortuño, op. cit., págs. 48, 51, 54, 78, 79.

Tibaldo), y Dios lo va a premiar con su ayuda (como lo premió antes al mandarle la ayuda de Tibaldo) la cual consiste en los dos milagros.

¿Cuáles son los síntomas que muestra don Juan como melancólico adusto?

Anteriormente vimos que a don Juan se le alteró la mente por el calor de la cólera roja o adusta. Ahora, debido a un exceso de frialdad y sequedad causado por el temor, la angustia, la tristeza y la melancolía natural, se le empieza a alterar la mente con frialdad y sequedad, de aquí que tenga los terribles sueños. El temor o miedo y la tristeza o angustia son las principales causas y síntomas de la melancolía (B. I, 269-274). El temor o miedo "mortifica el calor natural y pone el cuerpo frío" (H. I, 87). Don Juan teme aquí que el rey lo mate cuando todo se descubra: "Parece que en ver el vaso / vi la sogá que me espera" (191). Lo mismo se puede decir de la tristeza que "enfriá tanto el exterior como el interior"<sup>97</sup> del cuerpo. Los sueños terribles que don Juan tiene lo amenazan con "Grandes males" y "voces funestas" que lo "fatigan" (190). Estas alteraciones son síntomas de melancolía adusta que lo enloquecen, pues los melancólicos adustos tienen, según Hipócrates y Melanelius, "litle or no sleep, and ... interrupt, terrible fearful dreams. . . absurd and interrupt dreams and many phantastical visions." (B. I, 267). Marsilio Ficino nos dice lo mismo: La melancolía adusta

---

<sup>97</sup>Juan Antonio Paniagua, op. cit., pág. 74.

"vexes the soul day and night with fearful, hideous images",  
 "Those who are oppressed with black bile [adust melancholy] perpetually lament; they imagine dreams for themselves which they either fear in the present or dread for the future. These three kinds of insanity result from a defect of the brain."<sup>98</sup> Los sueños no alteran a una persona normal, pero sí alteran y perturban mucho a don Juan. Él no debiera estar triste, pues los sueños no son causa de tristeza, pero a él lo entristecen y atemorizan porque su tristeza se ha convertido en melancolía adusta y locura.

The common sort define it [melancholy] to be a kind of dotage without a fever, having for his ordinary companions fear and sadness, without any apparent occasion. (B. I, 43)

Por "dotage" o chochez se entiende

when some one principal faculty of the mind, as imagination or reason is corrupted, as all melancholy persons have. It is without a fever, because the humour is, most part, cold and dry, contrary to putrefaction. (B. I, 44)

If it [melancholy] trouble the mind . . . it produceth several kinds of madness and dotage. (B. I, 48)

Don Juan está mentalmente muy desbalanceado, de aquí que se sienta obligado a llevar a cabo la locura de sus sueños: "Ya he quedado / como el hombre sentenciado; / que cerca del palo voy."

(191) Su melancolía adusta se ha producido, en primer lugar, por un gran desbalance de frialidad y sequedad (humor melancólico):

"If the humour be cold it is a cause of dotage and produceth milder symptomes" (B. I, 48). En segundo lugar, cuando don Juan se dispone

---

<sup>98</sup> Marsilio Ficino, op. cit., pág. 195, 221.



a matar a sus hijos le entra un ataque de furor infundado (sin motivo ni ocasión). Este furor o "Anger sine caussa" (B. I, 275) es también un síntoma de melancolía adusta e innatural, y por ser furor colérico es una cólera adusta que a la vez genera más melancolía innatural y locura: "choler adust becomes aeruginosa melancholia" (B. I, 48).

¡Ay, mis ojos! ¿Qué furor  
es éste, que a tal rigor  
mi paterno amor inclina? (191)

En este punto don Juan está loco por la mucha adustión con síntomas de calor y sequedad producidos por el furor. Mientras mata a sus hijos su melancolía innatural la vemos también en el cambio repentino que tiene del calor y la sequedad del furor, a la frialdad y sequedad del temor. Al mismo tiempo, don Juan experimenta también enfriamiento exterior y palidez.

Adiós, divinos despojos . . .  
Temor, mis manos enfrías.  
.....

CLARINDA  
¿Cómo estáis descolorido? (192)

Estos síntomas de don Juan son indicaciones claras de su melancolía adusta e innatural, pues los expertos en la teoría médica de los humores nos dicen:

Many lamentable effects this fear causeth in man, as to be, red pale, tremble, sweat, it makes sudden cold and heat to come over all the body. (B. I, 143)

[el temor o miedo] hace temblar las manos . . . este efecto consiste en retirarse el calor de los miembros superiores por lo cual también hace palidecer. (H. I, 87 y nota (a))

los hombres melancólicos por adustión son varios y desiguales en la complexión porque la cólera adusta es muy desigual: unas veces se pone calidísima y otras fría sobremanera. (H. II, 242)

De acuerdo con estas ideas, vemos que don Juan, dentro de su melancolía adusta e innatural, ha pasado por las siguientes etapas: de la frialdad y sequedad, producidas por la tristeza, la angustia y el temor de la muerte que muestra al describir los sueños, al calor y sequedad del furor colérico sin causa, y a la frialdad y sequedad del temor que le enfrían las manos y lo hacen perder el color o palidecer. Esta palidez de la cara es lo mismo que el color "de cetrinos" que nos da Martínez de Toledo como signo exterior del hombre melancólico.<sup>99</sup>

Don Juan se excusa de su crimen ante el rey de Inglaterra diciendo que "todo entre sueños fue" (194). No se puede sostener que don Juan soñó que degollaba a sus hijos y que, por lo tanto, como los hijos no murieron no hubo necesidad de que el cielo los resucitara. Ya se explicó en el cap. II por qué don Juan tuvo que actuar despierto. Tampoco tuvo una revelación sobrenatural venida de afuera, sino de adentro, esto es, lo que soñó y llevó a la práctica fue producto de su melancolía adusta. Sin embargo, el cielo premió

---

<sup>99</sup>Alfonso Martínez de Toledo, op. cit., pág. 184. Cetrino se aplica al color amarillo (Diccionario de Autoridades, op. cit., I, 296) y pálido (Aniceto de Pages, Gran diccionario de la lengua castellana, (Barcelona: s. f.) I, 254). La palabra viene de citrinus, y por lo tanto es análoga al limón, de color verdoso, amarillo y pálido (Juan Corominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (Barna: 1956), pág. 785).

sus sacrificios curando milagrosamente a Rugero y resucitando a sus hijos (véase esto en el cap. II).

Don Juan quedó un poco trastornado como consecuencia de su melancolía adusta y sigue diciendo cosas exageradas e ilógicas:

pues a mi agradecimiento  
tal favor el cielo envia;  
que pues milagrosamente  
mis hijos resucitó,  
o mi piedad le agradó  
o aquella sangre inocente. (195)

Alzate, amigo Rugero,  
que si treinta hijos tuviera,  
por tu salud los pusiera  
en el filo de este acero. (195)

Como melancólico que ha quedado, al terminar la comedia, a don Juan le vuelve a entrar otra vez una gran tristeza que no lo deja dormir. Aunque ya es feliz con su esposa, hijos y vasallos, sigue siendo desdichado:

¡Hoy que tomé posesión  
pacífica de mi Estado;  
.....  
no hay dormir! ¡Extraño caso!  
¡Hoy que dan fin mis desdichas,  
.....  
más parezco desdichado!  
.....  
Asentarme quiero aquí,  
que, de penas y cuidados,  
sin despertar a mi esposa  
de la cama me levanto. (199)

Aquí, se sienta en una silla y se queda dormido por un rato. Tibaldo se le aparece por segunda vez (tercera aparición en la comedia), lo despierta y le reclama que cumpla el "concierto" que habían hecho de dividir lo ganado con su ayuda. Tibaldo prueba

aquí la firmeza y lealtad del caballero a la palabra dada. También le reclama la mitad de Clarinda, por lo que don Juan se dispone a dividirla con la espada. Tibaldo lo detiene y le dice que

sólo aquesto ha sido  
dar más fuerza a este milagro. (202)

El milagro a que se refiere Tibaldo es el de la firmeza y lealtad caballeresca que don Juan tuvo a la palabra dada. Pero es un milagro porque Tibaldo no le había mencionado ni especificado en el acuerdo inicial que el dividir las "cosas" (110) ganadas con su ayuda implicaba dividir también a Clarinda. Don Juan nunca lo pensó porque Clarinda no es una cosa y, por lo tanto, se sobreentiende que ella no estaba incluida en el contrato. Así la demanda de dividir a Clarinda es como una treta inesperado de Tibaldo para probar la firmeza y lealtad del caballero. Don Juan (como el lector) se sorprende mucho de que Tibaldo le reclame la mitad de Clarinda,<sup>100</sup> sin embargo, don Juan sigue aquí una regla de caballería (ya que él también había sido en la obra un caballero andante y cristiano), que es cumplir lo prometido.

### Conclusión del capítulo III

Hemos visto que don Juan ha tenido dos temperamentos en la comedia: el colérico y el melancólico. Cuando don Juan actuó con

---

<sup>100</sup> Carlos Vossler halla (op. cit., pág. 334) que las sorpresas finales son una característica de Lope, quien ya en el Arte nuevo había dicho "Engañe siempre el gusto donde vea / que se deja entender alguna cosa, / de muy lejos de aquello que promete". Así, Vossler concluye que "Estas maniobras con el propósito de despistar son en Lope muy frecuentes," son "Una treta".

un exceso de calor y sequedad fue colérico y tuvo muchos vicios y defectos. Cuando actuó con un exceso de frialdad y sequedad fue melancólico y tuvo muchas virtudes y cualidades. En esto Lope ha seguido la tesis fundamental de Juan Huarte de San Juan que consiste en que no se adquiere virtud ni vicio contra temperamento sino según él, por lo tanto, las costumbres, virtudes y vicios siguen el temperamento de la persona y, además, el calor es propicio para el vicio, así como la frialdad es propicia para la virtud.

Don Juan actuó como colérico (calor, sequedad) desde que se enamoró de Clarinda hasta que fue hecho prisionero y cuando trató de matar a Rugero. En este período de tiempo tuvo un exceso de calor en su complexión, producido por la pasión y la ira, que lo llevó al vicio y a muchos defectos. La pasión lo arrastró a la mentira, al engaño, a la concupiscencia (que es una parte de la lujuria), a la furia y a la ira. Ésta lo arrastró también a la mentira y, además, a la arrogancia y a la vanidad (que son aspectos de la soberbia).

Don Juan actuó como melancólico (frialdad, sequedad) desde el naufragio hasta las justas, durante su prisión y desde que Rugero se enfermó hasta que se curó de lepra. Durante este período de tiempo tuvo cantidades variables de frialdad en su complexión que generalmente lo llevó a practicar la virtud, y fue prudente, tuvo fe, esperanza y caridad y fue ejemplo de amistad, piedad y caridad. El tema de la obra, que es el amor de amistad, está fundamentada en estas virtudes.

Durante el transcurso de la comedia, don Juan tuvo varios rasgos de locura. Con ellos Lope nos va dando a entender desde el principio que don Juan es una persona inestable, oscilante e impulsiva, que tan pronto se inclina a una fe, esperanza y caridad excesivas como a un furor colérico infundado. Así, cuando sus dos temperamentos se echan a perder por gran exceso de calor o frialdad y se convierten en cólera adusta y melancolía adusta, don Juan pierde el juicio, trata de suicidarse y mata a sus hijos.

¶

## CAPITULO IV

### DON JUAN DE CASTRO Y LA SOCIEDAD

El propósito de este capítulo es estudiar los valores y sentimientos más importantes que se hallan en la comedia: la amistad, el honor y el amor. Por medio de estos sentimientos don Juan se relaciona con los demás personajes de la sociedad. No se puede estudiar esto en don Juan por aislado, sin considerar a los demás personajes; por lo tanto, siempre que hablemos de don Juan será en relación con los demás personajes de la comedia y viceversa. Si hablamos de la amistad tenemos que estudiar este sentimiento relacionando a don Juan con Rugero y Tibaldo. Si hablamos del honor tenemos que relacionar a don Juan con el rey de Irlanda, con Rugero y con la Princesa. Si hablamos del amor tenemos que hacerlo relacionando a don Juan con la Princesa, con Clarinda y con Francelisa.

Vamos a proceder con el análisis del tema central de la amistad.

#### 1. La amistad

Lope de Vega valoró muy altamente el sentimiento de la amistad durante su vida, de aquí que lo refleje en los diversos géneros de su producción literaria. En sus cartas al Duque de Sessa, por ejemplo, se nota que Lope se siente muy halagado y

agradecido cuando éste lo trata y le hace algún favor como verdadero amigo y no como su mecenas y gran señor. En una carta le agradece la amistad:

Vex.<sup>a</sup> ha dado tanta perfeccion a la verdadera amistad con su sentimiento, y a lo que della está escrito, con las definiciones desta carta, que pudiera justamente quedar por símbolo . . . es justa confianza creer que quien me lebanta el nombre de su amigo desde la humildad de mi nacimiento sabrá tambien suplir la ygnorancia de mis palabras . . .<sup>1</sup>

Recordemos también el amor con que Lope se refería a su otro mecenas don Pedro Fernández de Castro, el séptimo Conde de Lemos, especialmente en la epístola "Al excelentísimo Señor Conde de Lemos", y la juguetona participación que ambos hicieron en las fiestas de Denia, todo lo cual indica que ciertamente había relaciones amistosas entre ellos y no sólo relaciones de amo a secretario, como se estudió en el capítulo I.

Florentino Zamora nos dice que "Rendía culto el Fénix a la amistad y cortesía, pues era su natural fino y atento con cualquiera, incluso con sus rivales"<sup>2</sup> y que esto se nota en los elogios que hace Lope a otros escritores amigos como censor de libros.

Amezúa también señala que la amistad es "uno de los sentimientos más vivos en el alma y en las obras de Lope."<sup>3</sup> Así, por ejemplo, en El piadoso veneciano Lope nos dice que "se llaman los

---

<sup>1</sup>Agustín G. de Amezúa, op. cit., III, 193.

<sup>2</sup>Florentino Zamora Lucas, Lope de Vega censor de libros (Larache: 1943), pág. 30.

<sup>3</sup>Agustín G. de Amezúa, op. cit., II, 190.



amigos / Segundos padres."<sup>4</sup> En la Circe (1624), Lope tiene un soneto a la amistad y allí la define como "el último bien", "el bien mayor humano".<sup>5</sup>

Muchas son las comedias donde Lope trató el tema de la amistad, entre ellas tenemos: El amigo por fuerza (1599), Los amigos enojados o La verdadera amistad (1603), La montañesa o La amistad pagada (1604), La prueba de los amigos (1604) y El amigo hasta la muerte (1610-1612?). Esta última comedia tiene muchos paralelos y relaciones con Don Juan de Castro, tanto en la estructura como en el tema de la amistad. Valdría la pena hacer un estudio serio de ambas, relacionándolas desde el punto de vista de la amistad. En ambas obras los amigos tienen que separarse al principio de la comedia, uno de ellos parte en un barco para otro país donde es hecho cautivo; el otro amigo lo sigue, lo busca y lo rescata; en ambas obras uno de los amigos toma el lugar del otro varias veces y en una de ellas lo hace para guardarle una dama contra otros pretendientes. En ambas obras el amor de amistad es superior al amor sexual y está basado en la piedad, la lealtad y el sacrificio. En ambas obras los protagonistas son un "monstruo de amistad" (193).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Lope de Vega, El piadoso veneciano en Real Academia Española (Madrid: 1913) XV, 553.

<sup>5</sup>Lope de Vega, Sonetos (sacados de la Circe), en Biblioteca de autores españoles (Madrid: 1926), XXXVIII, 373.

<sup>6</sup>Lope de Vega, El amigo hasta la muerte, en Real Academia Española, nueva edición (Madrid: 1929), XI, 360.

Lope también planeaba escribirle una segunda parte a El amigo hasta la muerte, según se sugiere al final,<sup>7</sup> cosa que nunca llevó a cabo. Los parecidos que hay se pueden deber a que ambas obras son del mismo período y se escribieron hacia la misma fecha, esto es, por los alrededores de 1610. En esta comedia hay un hermoso soneto a la amistad. Aquí, Lope se refiere a la amistad como verdadero amor platónico al considerarla como un amor divino que hay entre las almas, no entre los cuerpos: "el alma es lo mejor que el cielo infunde, / y el amistad es alma de las almas."<sup>8</sup>

En La prueba de los amigos se pone la amistad a prueba. Todos los personajes, excepto Leonarda y Galindo, son desleales y amigos por el interés del dinero del protagonista Feliciano.<sup>9</sup>

El amor de amistad es un sentimiento desligado del amor sexual y la gratificación personal, por eso se le ha llamado "the least natural of loves";<sup>10</sup> ya que, en términos platónicos, "The lesser the love of concupiscence is, the greater is the love of friendship".<sup>11</sup> De aquí que los antiguos lo consideraron como el más noble sentimiento humano y como una escuela de virtud:

<sup>7</sup>Ibid., pág. 363.

<sup>8</sup>Ibid., pág. 326.

<sup>9</sup>Esta obra debe verse en la edición de Henryk Ziomek, La prueba de los amigos, Lope de Vega (The University of Georgia Press: 1973).

<sup>10</sup>C. S. Lewis, The Four Loves (New York: 1960), pág. 88.

<sup>11</sup>Armando Correia Pacheco, Plato's Conception of Love (Notre Dame, Indiana: 1942), pág. 116.

. . . our ancestors regarded Friendship as something that raised us almost above humanity. This love, free from instinct, free from all duties but those which love has freely assumed, almost wholly free from jealousy, and free without qualification from the need to be needed, is eminently spiritual. It is the sort of love one can imagine between angels.<sup>12</sup>

Ésta es la clase de amor de amistad que hay entre don Juan y Rugero, un amor eminentemente espiritual.

Además de las muchas referencias que hace Lope al amor de amistad como amor puro de las almas, en otras muchas de sus comedias también se refiere al amor sexual como amor de las almas. Esto lo vemos en la fórmula amor-entendimiento que Lope da como base del amor verdadero. Lope nos dice en varias de sus comedias que el amor es divino entendimiento y que el entendimiento perfecciona al amor.<sup>13</sup> El amor-entendimiento para Lope es aquel amor que triunfa sobre el deseo erótico y carnal; es el amor verdadero de las almas y por lo tanto es un amor espiritual y platónico que nos inclina y eleva al bien. Este amor lo podemos encontrar reflejado, por ejemplo, en La Dorotea (1632)<sup>14</sup> y La dama boba (1613).<sup>15</sup> En esta última comedia,

<sup>12</sup>C. S. Lewis, op. cit., pág. 111.

<sup>13</sup>Véanse las citas de estas comedias en Agustín G. de Amezá, op. cit., II, 594-600. Véase también a Otis H. Green, Spain and the Western Tradition (London: 1968), I, 226-240.

<sup>14</sup>Alan S. Trueblood, "Plato's Symposium and Ficino's Commentary in Lope de Vega's Dorotea," Modern Language Notes, LXXIII, no. 7 (1958), 506-514.

<sup>15</sup>James H. Holloway, Jr., "Lope's neoplatonism: La dama boba," Bulletin of Hispanic Studies, XLIX, no. 3 (1972), 236-255.

por ejemplo, hay un amor de almas entre Laurencio y Finea que los eleva hacia el bien y el santo matrimonio. Laurencio le dice a Finea que con el amor que se tienen y con el casamiento "el alma que yo tengo / a vuestro pecho se pasa."<sup>16</sup> Este amor de almas es la base de la amistad que hay en Don Juan de Castro entre don Juan y Rugero, quienes han crecido unidos por un gran amor de amistad que los hace ser "un alma en dos pechos" (184), "somos un alma, un gusto, un entendimiento" (132). Así, hay una estrecha relación entre el amor platónico a que se refiere Lope en algunas de sus obras, como La dama boba, y el amor de amistad que presenta en Don Juan de Castro. Claro que los fines son diferentes en que en La dama boba el amor-entendimiento eleva a Laurencio y Finea al santo matrimonio, pero son iguales en que en ambas obras el amor de almas eleva a los personajes hacia el bien y hacia la virtud. Así, don Juan se va a elevar hacia Dios y va a practicar la piedad, la caridad y la virtud en la obra solamente por medio del amor de amistad. Todas las virtudes de don Juan nacen del amor de amistad, así como todos sus defectos nacen del amor voluptuoso hacia Clarinda que lo deja ciego ("estoy de manera ciego" (124)) y le hace perder el buen entendimiento que se requiere para que el amor nos guíe hacia la virtud ("pierdo el seso" (117)), según lo cual va a ser colérico, furioso, arrogante, engañador y mentiroso.

---

<sup>16</sup>Lope de Vega, La dama boba, en Real Academia Española, nueva edición (Madrid: 1929), XI, 598.

En Don Juan de Castro el amor de amistad está fundamentado en el amor como una sola alma y un sólo entendimiento. Entonces, la visión platónica del amor entre hombre y mujer que Lope trata en algunas de sus obras la encontramos aplicada aquí al amor puro de la amistad que hay entre don Juan y Rugero. A la vez, este amor está en contraste con el amor como enfermedad y apetito que tiene la Princesa a don Juan y el amor como puro deseo de "gozar" que tiene don Juan hacia Clarinda. Este es un amor voluptuoso que desciende inmediatamente al deseo de tocar<sup>17</sup> o gozar ("pensé gozarte luego, y este luego / se ha vuelto un año. ¡Fuego! ¡Fuego! ¡Fuego!" (127), "fuego de un infierno" (125), "estoy ausente / mientras no gozo mi bien" (124)), mientras que el amor que hay entre los amigos es una verdadera Filía y está desligado de todo interés personal: "El verdadero y legítimo amor es el que se tiene a las cosas por sí mismas, por su propia bondad, sin consideración alguna de nuestro provecho particular: tal es el recíproco entre amigos"<sup>18</sup> y tal es el amor que hay entre don Juan y Rugero.

Estos amigos se criaron juntos como hermanos con un sentimiento de amistad que les da unidad a sus vidas y que es superior al amor sexual en la comedia. Para darnos a entender lo último, Lope introduce a Rosela, la dama y confidente de la Princesa.

---

<sup>17</sup>Marsilio Ficino, op. cit., pág. 193. Para una interpretación de Ficino véase a P. O. Kristeller, Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino (Florence: 1953). En el capítulo titulado "volontà e amor divino" se explica que Ficino consideraba al "amor platónico" como un amor intelectual, entre amigos.

<sup>18</sup>Joaquín Xirau, op. cit., pág. 162.

Rugero ama a Rosela y se la quiere dejar a don Juan porque cree que éste la ama también. Don Juan, en realidad, no ama a Rosela, pero como se da cuenta de que Rugero la ama (y él tiene un gran amor de amistad hacia Rugero), entonces, él empieza a amar a Rosela no para sí sino para dejársela y dársela a Rugero; esto sucede porque entre los amigos hay una sola alma y un solo entendimiento, esto es, un amor de almas. Por esto es que don Juan le dice a su amigo que él es un "hombre que vive en mí", y que por lo tanto "nací obligado / a querer lo que tu quieres . . . y pues queriéndola estoy . . . ya lo que quiero te doy" (86). A fin de cuentas los dos terminan renunciando a Rosela por amor de amistad. El amor sexual, que es el segundo tema cardinal del teatro de Lope<sup>19</sup> (siendo el primero el honor), está supeditado al amor de amistad en nuestra comedia, donde la escala de valores es: 1. el honor, 2. la amistad, 3. el amor sexual.

Juan Luís Vives nos dice que "Lo que se dice del amor sensual se aplica muchas veces a la amistad."<sup>20</sup> Esto hay que tenerlo muy en cuenta para entender el amor de los dos amigos en la comedia. También hay que tener en cuenta que "Lope estaba embuido de . . . teorías platónicas y otras análogas muy popularizadas en el siglo

---

<sup>19</sup>Carlos Vossler, Lope de Vega y su tiempo, pág. 293.

<sup>20</sup>Joaquín Xirau, op. cit., pág. 176.

XVI."<sup>21</sup> Don Juan y Rugero se aman porque son parecidos en todo, son el desdoblamiento de una misma personalidad, son un alma en dos cuerpos idénticos, un mismo entendimiento, un mismo pensamiento, un mismo gusto y una misma voluntad inclinada hacia el bien. Debido a todo esto, cada uno se siente obligado a querer lo que el otro quiere, los dos quieren a Rosela y los dos la dejan al mismo tiempo. En la comedia se nos dice de los dos amigos lo siguiente:

viendo que los hijos nuestros  
se criaban como hermanos  
y que, como ves, sin serlo  
en rostro y condiciones  
se parecen en extremo  
y mucho más en quererse  
pues son un alma en dos pechos. (84)

Somos el Conde y yo sin ser hermanos,  
tan parecidos, que se engañan todos  
cuantos nos miran: fuera desto somos  
un alma, un gusto y un entendimiento. (132)

Y tan de veras,  
que un alma vive en entrambos.  
Somos un cuerpo, un rostro,  
un pensamiento, un retrato  
una voluntad y un gusto  
y un mismo don Juan de Castro. (165)

Cuando don Juan le quiere dejar Rosela a Rugero por amistad, le dice a éste:

te suplico aquí  
que sin encarecimiento  
.....  
trates de mi pensamiento  
como hombre que vive en mí.

---

<sup>21</sup> Menéndez Pidal, "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva bibliografía," Revista de Filología Española, XXII (1935), 342.

Y así, pues nací obligado  
a querer lo que tú quieres,  
 ya la quiero con cuidado  
 de que lo que quiero esperes  
 de un pensamiento obligado.

Ya la quiero desde hoy:  
 y pues queriéndola estoy,  
 darte lo que quiero espero;  
 que pues lo que quieres quiero,  
 ya lo que quiero te doy.

.....

No la quiero para mí,  
 pues que nunca la he querido;  
 que si la quiero, es por ti,  
 porque este amor ha nacido  
de tu pensamiento en mí. (86)

Este gran sentimiento de amistad y esta manera de comportarse los amigos es un reflejo del amor platónico aplicado a la amistad. Difícilmente podemos entender los versos subrayados sin considerar el platonismo de Lope, quien, como buen conocedor que era de las doctrinas de Platón y Ficino, (ya muestra familiaridad con sus doctrinas en El peregrino en su patria (1604)<sup>22</sup>) debió de tener en mente, en el momento de crear a los dos amigos, por lo menos dos principios platónicos:

1. everyone who loves . . . lives in the other person . . . whenever two people are brought together in mutual affection, one lives in the other and the other in him. In this way they mutually exchange identities; each gives himself to the other in such a way that each receives the other in return.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Alan S. Trueblood, op. cit., pág. 505. Otis H. Green además nos dice que "The ideas set forth in el Peregrino do not differ from those appearing in Lope's dramas" y que "Neoplatonism as manifested in his theater still remains a 'useful field of study.'" (op. cit., I, 229, 235).

<sup>23</sup> Marsilio Ficino, op. cit., pág. 144.



De aquí que en la comedia se diga que don Juan y Rugero son una misma alma en dos pechos, una misma alma que vive entre ambos, un mismo entendimiento, un mismo gusto, pensamiento, voluntad y cuerpo. De aquí que cuando Rugero se enferma de lepra don Juan se entrega completamente al cuidado del leproso ("Por su mano bebe y come; / cosa que en Londres se cuenta / por prodigio de amistad / y de piedad excelencia" (189), "El le levanta y acuesta" (193)) y se identifica con él en el sufrimiento: mientras Rugero es físicamente un "monstruo" (193), don Juan es espiritual y moralmente otro "monstruo de amor, / de piedad y de amistad" (193) que sufre tanto como su amigo ("pena tan fiera . . . [que] ni a mí me deja vivir" (190)).

2. Likeness generates love. Similarity is a certain sameness of nature in several things. If I am like you, you are necessarily like me; therefore, the same similarity which compels me to love you, forces you to love me. Moreover, a lover withdraws from himself and gives himself to his loved one . . . Moreover, a lover imprints a likeness of the loved one upon his soul, and so the soul of the lover becomes a mirror in which is reflected the image of the loved one . . . The natural and moral philosophers would have it that a likeness of complexion, upbringing, education, habit, and attitude is a cause of mutual affection.<sup>24</sup>

Don Juan y Rugero tienen todo esto en común. Tienen una misma compleción, crianza, educación, hábitos y actitudes, de aquí que uno se sienta compelido a amar al otro: "¿Sabéis con qué lanzada / amor juntarnos porfía?" (90). De aquí que se diga que

---

<sup>24</sup>Ibid., pág. 146.

los dos amigos son "un alma en dos pechos" (84), y que al principio de la comedia se defina a don Juan como "diamante" (89) y "limpio espejo" (85) de virtudes ("en gracia y virtud creciendo" (84)), y a la vez, un espejo que espiritualmente refleja los sentimientos de Rugero ("nací obligado / a querer lo que tú quieres" (86) porque "[eres] hombre que vive en mí" (86)) y físicamente se reflejan uno en el otro: "milagro / del cielo en haber hecho vuestros rostros / tan parecidos, que es un rostro mismo" (132), "Tiénese en naturaleza / por espantoso milagro / ser los rostros diferentes, / y aquí parecerse tanto . . ." (163-164), "Somos un cuerpo y un rostro, un pensamiento, un retrato" (165).

Luís Vives nos dice lo mismo que Ficino:

La semejanza, es, en efecto, causa de amor, como a otro yo, pues en cierto modo produce la identidad.<sup>25</sup>

Esta idea de la semejanza la tomaron Ficino y Vives a su vez del diálogo de Lisis que sirve de introducción al Simposio de Platón, y su objetivo es "primarily and essentially friendship".<sup>26</sup> Una de las tesis de Lisis, y la mas importante, es que "the like is necessarily friend of the like" y por lo tanto "like people are friends".<sup>27</sup> Aquí Sócrates dice, además, "Friendship, . . . is really quite the most wonderful thing a man could have."<sup>28</sup> Luís Vives lo

---

<sup>25</sup>Joaquín Xirau, op. cit., pág. 162.

<sup>26</sup>Armando Correia Pacheco, op. cit., pág. 1.

<sup>27</sup>Ibid., pág. 6.

<sup>28</sup>Thomas Gould, Platonic love (London: 1963), pág. 65.

vuelve a repetir de la siguiente manera: "No hay más ciertas riquezas que las amistades firmes. No hay más segura guarda que tener buenos amigos. El sol quita del mundo quien quita de la vida la amistad."<sup>29</sup> Lope vuelve a parafrasear la misma idea en un soneto a la amistad que tiene en la Circe "Yo dije siempre, y lo diré y lo digo / Que es la amistad el bien mayor humano".<sup>30</sup> En Don Juan de Castro se vuelve a insistir indirectamente en la misma idea. Cuando don Juan se va de Galicia y Rugero cree que lo hace para dejarle a Rosela, éste se queja de la situación en los siguientes términos:

¡Oh gran dolor! ¡Oh desventura grande!

.....

¡Oh, maldita Rosela!

.....

¡Maldiga amor el pensamiento mío,  
y el día en que te vi también lo sea!  
¡Oh! ¡Nunca dijera que la amaba!  
Pero verás, don Juan, que el amor mío  
contigo era mayor que con Rosela  
en que jamás le miraré la cara. (94)

Ya ves cómo por ti perdí un amigo  
tal, que puede el dolor volverme loco.

.....

¿Sabes cómo por ti sin alma quedo?

.....

Venganza tomaré en aborrecerte. (98)

Por causa de Rosela, Rugero dice que queda sin alma porque don Juan se había ido; esto es, lo más grande en su vida es el amor del alma en que se funda su amistad. Su alma de amante vive en el

---

<sup>29</sup>Juan Luís Vives, op. cit., 254.

<sup>30</sup>Lope de Vega, loc. cit., pág. 373.

amado don Juan de aquí que Rugero diga también "un alma vive en entrambos" (165). Esto es, tienen un mismo entendimiento encaminado hacia el bien, una identidad amorosa que los atrae mutuamente. De aquí que Rugero deje a sus padres, a Rosela y a España para buscar a su amigo, y que después don Juan sea un monstruo de amor cuidando su lepra. Don Juan se describe al principio de la comedia con muchas cualidades y virtudes: "en gracia y virtud creciendo" (84), "el cielo se reparte en cuantas acciones tienes" (88), "diamante" (89), un "pecho inocente" (91), un "limpio espejo" (85) de virtudes, y a la vez un espejo que refleja a Rugero, su otro "yo": "tan parecidos que es un rostro mismo" (132). Con razón se ha dicho que "El amigo es otro yo, y así como el ser es la mayor felicidad, y dejar de ser es la mayor miseria, así es gran felicidad ser hombre dos veces teniendo amigos verdaderos."<sup>31</sup>

Don Juan huye de la tentación de la Princesa, él se refiere a su huida como "una gran victoria / y una divina conquista" (91). Sale de España para buscar la gracia de Dios ("para buscar su gracia" (98)). Rugero lo sigue porque la similaridad física y espiritual que hay entre ellos lo atrae hacia don Juan: "Love attracts the like to the like".<sup>32</sup> Rugero dice: "Sabéis con que lanzada / amor juntarnos porfía? (90), "Muriérame sin ver a don Juan, Páez / dejé a mis padres en igual tristeza, / dejé mi patria,

---

<sup>31</sup>Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera, op. cit., pág. 345.

<sup>32</sup>Marsilio Ficino, op. cit., pág. 149.

vine en busca suya . . ." Rugero dejó a sus padres en igual tristeza a la que él siente y se muere por ver a su otra mitad (espiritualmente hablando), por verse reflejado en el limpio espejo que es don Juan, por juntarse con su otro yo que se había llevado el alma que vivía entre ambos. Antes, cuando don Juan se fue de Galicia, Rugero había dicho "sin alma quedo" (98). Ahora, él se está muriendo de ganas de ver a don Juan porque su alma no existe en él sino en el amado: "the soul of a lover does not exist within the man himself [because] he lives in the other person."<sup>33</sup> Rugero se sacrifica y renuncia al amor sensual que sentía hacia Rosela para seguir a don Juan. Cuando el muerto Tibaldo se le aparece y le dice que tome el lugar de don Juan casándose con Clarinda, Rugero va a ser siempre leal a su amigo. Aunque duerme con Clarinda no la toca, se conserva casto. Rugero es firme, honesto y leal a la amistad. Más adelante, cuando él se enferma de lepra, don Juan va a dejar a un lado a su familia para poner toda su atención y esfuerzo en cuidar al leproso. Por medio de la lepra de Rugero, don Juan va a practicar la virtud y a purificar los pecados que había cometido cuando conoció el amor carnal y se dejó vencer por el deseo concupiscente, debido a lo cual fue mentiroso arrogante, presuntuoso, y soberbio, a la vez que se dejó arrastrar por el furor y la ira. Ahora se va a purificar y a acercar a Dios por medio de la amistad que está basada

---

<sup>33</sup>Ibid., pág. 144.

en la piedad y la caridad. Don Juan va a ser "prodigio de amistad / y de piedad excelencia" (89), un "monstruo de amor, / de piedad y caridad." (193) "La caridad que en él vive" (193) se manifiesta a través de sus obras piadosas y a través de los muchos sacrificios, los cuales van a ser como una crucifixión mental para él, ya que va a enloquecer (va a sacrificar su mente) y matar a sus hijos para con su sangre tratar de curar a Rugero. Ahora bien, Rugero no había cometido ninguna falta o pecado en la obra que merezca el castigo de la lepra. Rugero es mucho más puro e inocente que don Juan. Así, la lepra de Rugero es como una crucifixión física ("se va acabando: / no se le ve forma de hombre; / de monstruo le dan el nombre" (193)) y simbólica que sirve de catalizador para que don Juan redima sus pecados y vuelva a practicar la virtud; esto es, el amor de amistad acerca a don Juan al camino del bien y a la virtud. Al mismo tiempo, los que físicamente van a ser crucificados o sacrificados son los inocentes niños. La sangre inocente y redentora de los niños va a curar la lepra de Rugero así como la lepra de Rugero va a redimir los pecados de don Juan. Entonces, es muy significativo que tengamos en la obra a un padre que mata a sus hijos para con su sangre curar a un amigo, y que todo esto se haga por amor de amistad; de aquí que Dios produjera el milagro de resucitar a los niños para premiar la piedad y caridad de don Juan. Rugero y los niños son los inocentes en la obra. Hay varios detalles que relacionan e identifican a Rugero con los niños. Cuando Rugero es herido por don Juan y abandonado en el monte, él va a ser curado por

Marcela, quien es como un "angel" y "tiene virtud maravillosa / para curar los cabritillos tiernos" (185). Marcela va a curar a Rugero como curaba los cabritillos tiernos. Antes de ser curado, Rugero se queja de la sangrienta honra y se refiere a su lealtad y honesta amistad como cándido armiño:

de mi lealtad me reprendo y riño  
que no traten de vos [honra] de mi se infiere  
con ser mi honestidad cándido armiño  
.....  
tiene la honra condición de niño. (185)

De la misma manera se describe a los niños cuando van a ser degollados. Se les llama a cada uno "un tierno cordero" (191), y a los dos "dos blancos armiños" (193), "dos ángeles" (191). Así, don Juan va a derramar la sangre de Rugero, cuando lo hiere, como la sangre de los niños, cuando los mata. En ambos casos don Juan usa la espada y derrama la sangre de los inocentes. Rugero era inocente, había sido leal a la amistad, no había manchado el honor de don Juan, se había conservado casto cuando tuvo que dormir con Clarinda. Tanto a Rugero como a los niños se les da el apelativo común de cándido armiño debido a su inocencia. Ellos son los inocentes corderos que derraman su sangre, como Cristo, para redimir los pecados del hombre, en este caso don Juan. Éste ya había purificado sus pecados practicando la piedad y la caridad hacia el leproso, pero su redención definitiva se lleva a cabo por medio del sacrificio de los inocentes niños o tiernos corderos.

El hecho de que se insista tanto en la obra de que don Juan y Rugero son una misma alma, un mismo entendimiento, una misma

voluntad y un mismo cuerpo, se entiende como una expresión platónica del amor, ellos son el desdoblamiento de una misma personalidad a la vez que uno se completa con el otro: "To love another person is simply to love another part of ourselves and to desire our own completeness."<sup>34</sup> Rugero libra a don Juan de la cárcel en Irlanda así como don Juan libra a Rugero de la lepra. Al mismo tiempo, por medio de la lepra de Rugero don Juan se libra o se purifica de sus pecados y vuelve a ser piadoso y caritativo como lo había sido al principio de la comedia hacia su otro amigo, Tibaldo. Así, la amistad eleva a don Juan a la virtud y complementa la felicidad de los dos amigos. Por medio de la amistad, don Juan vuelve al camino del bien que había abandonado cuando se dejó vencer por el deseo sexual hacia Clarinda y como consecuencia fue mentiroso, arrogante, soberbio y muy airado. Después pasó a penar por sus faltas a la cárcel y allí reconoció que había abandonado el camino del bien y la virtud, pues dijo "¡Ah, cielos, conmigo airados!" (172) al mismo tiempo que se comparó con la pasión con que los caballos, el halcón y el lebrele tiraban de sus ataduras para libertarse. De la misma manera don Juan estaba preso de sus pasiones. Con la lepra de su amigo va a volver al camino de la virtud, va a purificar sus faltas con su mucha piedad y caridad, va a ser un "prodigio de amistad" (189), y un "monstruo de amor / de piedad y de amistad" (193). Así, después de haber practicado la piedad y la caridad, los cielos ya no están

---

<sup>34</sup> Nesca A. Robb, Neoplatonism of the Italian Renaissance (London: 1935), pág. 185.



airados con don Juan y premian sus sacrificios con la cura milagrosa del leproso y los niños. Entonces don Juan puede decir: "Qué premio a los hombres dan / la fe y la piedad divina" (194), "tal favor el cielo envía" (195). La amistad, por estar desligada de la pasión carnal y por ser un amor de almas y no de cuerpos<sup>35</sup> es la base del amor platónico: "Platonic love in its original form was not love between the sexes but a philosophical ideal built upon the Greek conception of heroic friendship. This love of man for man [has] as its object the encouragement of military and civic virtue."<sup>36</sup> Este amor es el que impulsa a Rugero a salir en una expedición militar y con una buena armada contra el rey de Irlanda para liberar a don Juan. No quiero yo decir que el amor platónico excluya la atracción física sino que no es su meta. Las almas se pueden atraer a través de los cuerpos, pero lo esencial es elevarse hacia el bien y la virtud, como lo hace don Juan. Mas don Juan se eleva a la virtud cristiana, de aquí que el amor de amistad que los dos amigos se tienen sea un amor platónico renacentista por ser cristiano, tal como lo entendió Ficino<sup>37</sup> y sus seguidores.<sup>38</sup> Por ejemplo, para Castiglione, en Il Cortegiano (1528, 1534), uno de sus rasgos

---

<sup>35</sup>Armando Correia, op. cit., pág. 17.

<sup>36</sup>Nesca A. Robb, op. cit.

<sup>37</sup>Marsilio Ficino, op. cit., pág. 22.

<sup>38</sup>Ludwig Pfandl, op. cit., págs. 38-39.

esenciales es "la regeneración moral y . . . la renovación interior del individuo por la fuerza purificadora del amor".<sup>39</sup> Y éste es precisamente el caso de don Juan, quien sigue amando a Rugero como leproso, y por medio de él purifica sus faltas y vuelve a practicar la virtud cristiana. El amor de amistad está basado en la lealtad, el sacrificio y el principio cristiano de amar al prójimo como a nosotros mismos. "A Marsilio Ficino sabíase Lope de punta a cabo, como puede verse en La Dorotea",<sup>40</sup> y como puede verse también en La dama boba,<sup>41</sup> en Fuenteovejuna,<sup>42</sup> y ahora en Don Juan de Castro. El sacrificio que hace don Juan curando al leproso es un infinito amor cristiano, de piedad y compasión;<sup>43</sup> don Juan también ama la fealdad del leproso debido a su famosa, heroica y prodigiosa amistad:

<sup>39</sup>Ibid , pág. 38.

<sup>40</sup>Agustín G. de Amezá, op. cit., II, 576.

<sup>41</sup>James H. Holloway, op. cit., págs. 236-255.

<sup>42</sup>Leo Spitzer, "A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's Fuenteovejuna," Hispanic Review, XXIII (1955), 274-292. Spitzer señala la relación que hay entre el amor y la armonía musical. Además "love is meant to underline the basic unity of Christian and Platonic thought" (pág. 276). Esto es además un viejo tema neoplatónico de Plotino (siglo III), Proclo (siglo V) y Dionisio Areopagita (siglo V-VI) que Ficino reconcilió, impulsó y pasó a sus seguidores como Pico della Mirandola, Castiglione y León Hebreo (Ludwing Pfandl, op. cit., pág. 38). Véase también a William McCrary, "Fuenteovejuna, its Platonic vision and execution," Studies in Philology, LVIII (1961), 179-192.

<sup>43</sup>Agustín G. de Amezá nos dice (op. cit., II, 590) que "Una tercera puerta, además de los ojos y del entendimiento, tiene el amor para Lope: la piedad, el sentimiento de la compasión".

what the Beloved feels for the Lover is not love properly, that is to say, <sup>44</sup>love of concupiscence, but friendship, love of friendship.

La caridad de don Juan se entiende como ideal cristiano y caballeresco de perfección moral, recuérdese que él la practica no sólo en Rugero sino también en Tibaldo. En efecto, don Juan se hizo amigo de Tibaldo en la travesía de España a Inglaterra. Tibaldo le consiguió a don Juan entrada en la nave cuando el dueño de ella se la negaba. Así, don Juan dice de Tibaldo "Hízonos amistad / su buen deseo" (99). Por esto, agradecido a la amistad de Tibaldo, una vez que éste se muere, don Juan va a tener compasión, piedad y caridad con su cuerpo y alma. Entonces, por medio de Tibaldo (lo mismo que de Rugero) don Juan practica muchas "obras santísimas" (107), de aquí que Tibaldo venga de la otra vida, y de parte de Dios, para premiar su virtud. Tibaldo le dice: "espera el favor que Dios te envía" (110). O sea, Dios agradece y premia la virtud que don Juan practica en Tibaldo y en el leproso Rugero por amistad.

En conclusión, la amistad está basada en la piedad, la caridad, el sacrificio propio y la virtud. Es la fuerza que mueve al protagonista hacia el bien y la virtud. La amistad da unidad a la obra pues, en primer lugar, une el plano real con el plano sobrenatural: Tibaldo viene de la otra vida para agradecer las buenas obras que don Juan hizo con su cuerpo y alma por amor de amistad. En segundo lugar, por amor de amistad hacia Rugero, don Juan vuelve al camino de la virtud que había abandonado después

---

<sup>44</sup>Armando Correia, op. cit., pág. 111.

de las justas: es de nuevo piadoso y caritativo. Las virtudes que don Juan tiene en la comedia nacen del amor de amistad y son premiadas con la intervención divina: Dios manda a Tibaldo de la otra vida para que ayude a don Juan en la tierra ("me mandó el cielo servirte" (202)); Dios tiene piedad y compasión de la locura a que don Juan llegó por amistad a Rugero y lo ayuda con los dos milagros. La compasión y la piedad inicial que por amistad don Juan tuvo hacia Tibaldo al principio de la obra ("movióme a compasión / un cristiano caballero" (102), "Tu piedad al mundo asombre" (101)) y después hacia Rugero ("prodigio de amistad / y de piedad excelencia" (189)), es premiada con la compasión y la "piedad divina" (195) que Dios y el rey tienen al final de la obra hacia don Juan.

## 2. El amor

Las definiciones del amor que Lope nos ha dado a través de su producción literaria son innumerables. En todas ellas se nota que el deseo amoroso sigue dos direcciones o corrientes: "la platónica, intelectual, amor de la belleza espiritual . . . y la aristotélica puramente sensitiva, irracional".<sup>45</sup> Desde el punto de vista platónico, Lope ha definido el amor con diversos matices en los cuales predomina la idea de que el amor "es un deseo de hermosura."<sup>46</sup> Desde el punto de vista aristotélico, predomina la idea

---

<sup>45</sup> Agustín G. de Amezúa, op. cit., II, 581.

<sup>46</sup> Lope de Vega, Fuenteovejuna, en Diez comedias del Siglo de Oro, ed. José Martel y Hymen Alpern (New York: 1968), pág. 86. Véanse otros ejemplos en Amezúa, op. cit., II, 581.

de que "es amor un irracional esceso de deseo".<sup>47</sup> A la primera corriente corresponde el amor del entendimiento, de las almas, o amor por amor que puede culminar en un cristiano matrimonio, como en La dama boba (Laurencio y Finea) y Fuenteovejuna (Fronoso y Laurencia), o puede guiarnos a la amistad y la virtud, como en Don Juan de Castro. A la segunda corriente corresponde el amor del apetito, del "goce físico, deleite sensual, satisfacción y contentamiento de la carne"<sup>48</sup> que puede degenerar en un deseo desordenado y enfermedad ("amor es enfermedad"<sup>49</sup>). Esta clase de amor la podemos encontrar, por ejemplo, en Fuenteovejuna (el Comendador) y Don Juan de Castro (la Princesa). En otras muchas obras, Lope se queda en un término medio entre el deseo de la hermosura y el apetito sexual, elementos estos que, una vez mezclados nos dan un producto nuevo y diferente que es el amor cortés, como tenemos, por ejemplo, en El caballero de Olmedo.<sup>50</sup> A pesar de que "Lope distingue en cuanto al nacimiento del amor dos linajes: el amor sesitivo [aristotélico] y el amor de entendimiento [platónico]",<sup>51</sup> la mayoría de las veces Lope va a seguir al primero, ya que para él, generalmente, el amor platónico figura

---

<sup>47</sup>Lope de Vega, Pastores de Belén, en Obras sueltas, XVI, 582. Citado por Amezá, op. cit., II, 582.

<sup>48</sup>Ibid., II, 583.

<sup>49</sup>Lope de Vega, El remedio en la desdicha, en Real Academia Española, XI, 187; Pobreza no es vileza, Ibid., XII, 500.

<sup>50</sup>Sobre esto, véase a Bruce W. Wardropper, "The Criticism of the Spanish Comedia: El caballero de Olmedo as Object Lesson," Philological Quarterly, LI (1972), 177-196.

<sup>51</sup>Agustín G. de Amezá, op. cit., II, 589.

en su teatro como "vestuario verbal",<sup>52</sup> y los sacrificios y el renunciamento "se tornan aquí conquista, posesión y boda". "En la escena española se movía con mayor holgura un amor más cercano de la Naturaleza, conquistador, de entrega, dado al goce de los sentidos".<sup>53</sup>

La corriente idealista del amor se puede presentar en una comedia juntamente con la corriente materialista, en cuyo caso, generalmente, ésta va a irrumpir y perturbar a aquella, como sucede, por ejemplo, con el Comendador en Fuenteovejuna y la Princesa en Don Juan de Castro. Al principio de esta comedia se nos presenta la descripción del amor de amistad que hay entre don Juan y Rugero; una amistad basada en el buen entendimiento que hay entre ambos y que les da armonía, espíritu de caballerosidad y bienestar a sus vidas. Esta armonía va a ser rota por la Princesa, quien declara su "apetito" sexual y "enfermedad" (84) amorosa a don Juan, a la vez que le pide que se le complazca (88-89). "Este amor fiero" (85) de la Princesa es como un golpe ("tal golpe a tan limpio espejo" (85)) o ataque de "basilisco" al honor de don Juan, quien es el "limpio espejo", el "diamante" que tiene que huir: "parto huyendo / de un basilisco" (91). Así, la armonía inicial que hay en la obra, en el pequeño grupo familiar y social, va a ser perturbada por la pasión arrolladora de un amor desenfrenado. Ésta es la misma situación que tenemos en Fuenteovejuna. En ambas obras

---

<sup>52</sup> Carlos Vossler, op. cit., pág. 295.

<sup>53</sup> Ibid., págs. 296, 298.

podemos ver los principio postulados por Wardropper:

The baroque theater deals in illusions . . . the illusoriness of man's world is usually made apparent in the opening scene. . . . The peasant plays in general -Fuente Ovejuna, Peribáñez, El mejor alcalde el rey- present initially an Edenically innocent happiness which turns out to have been a fragile illusion, susceptible of being destroyed by the unforeseen reality of man's wickedness. The archetypical situation of the Garden of Eden is shown to be incomplete without the Fall and Original Sin, symbolized in the figure of a violent Comendador [and in our play, it is symbolized in the figure of the passionate Princesa: "bestia que no admite freno" (84)] . . . Thus we may say that the typical thematic pattern of serious baroque plays is a progression from illusion through illumination, the recognition of a revealed truth, to culminate in a response to the revealed truth.

In the baroque comedy, the comedia de capa y espada, the same general view of life prevails. The temporal life is still an illusion, which errant man fails to recognize for what it is.<sup>54</sup>

La largura de esta cita es necesaria para poder establecer que estas ideas se cumplen en nuestra comedia. La ideal armonía, que había en las vidas de Don Juan y Rugero, muy pronto es destruida ("turns out to be an illusion") por el elemento irruptor, que es la Princesa. Entonces, don Juan tiene que lanzarse al mundo real donde va a actuar como caballero cristiano, errante, andante y aventurero en busca de mejor fortuna por el extranjero. Aquí tiene que enfrentarse a las durezas de la vida, así como pasar por muchos sacrificios y el encarcelamiento físico y moral (como ya se ha dicho), lo cual se interpreta como un exilio donde va a pagar por la caída y el pecado original ("Fall and Original Sin") simbolizado en la Princesa. Hacia el final de la obra vuelve a reunirse con su

---

<sup>54</sup>Bruce W. Wardropper, "Comic Illusion: Lope de Vega's El perro del hortelano," Kentucky Romance Quarterly, XIV, (1967), 101-102.

amigo y purifica sus pecados cometidos durante los años de exilio practicando la caridad. Así, al final de la obra, los valores morales de don Juan triunfan. Entonces, don Juan ha ido de una caída doble (la suya y la de la Princesa) a un levantamiento; del mundo armonioso, ideal y platónico en que vivía inicialmente con su amigo ("an Edenically innocent happiness which turns out to have been a fragile illusion") a la dura realidad del mundo temporal y terrenal, donde cae en el pecado, se purga y se levanta, sufre y aprende a regenerarse practicando la piedad y la caridad en el leproso.

Como ya hablamos anteriormente del amor de amistad, en esta sección nos vamos a ocupar del amor sexual. Este amor va a estar a veces disfrazado del "vestuario verbal" platónico aunque en sí es un amor que, o busca la satisfacción sexual (disfrazado con intenciones matrimoniales, como el que hay entre don Juan y Clarinda) o es un amor-enfermedad, como el que tiene la Princesa a don Juan.

Al principio de la comedia la Princesa le pregunta a Rosela qué es amor, y ésta se lo define en unos versos donde ya se aluden o anuncian muchos conceptos que luego serán desarrollados en la comedia:

- [1] Sé que es un dulce dolor
- [2] y un regalado morir;
- [3] sé que es una obscuridad
- [4] del alma y su lumbre pura,
- [5] y un tema de locura
- [6] en que da la voluntad;
- [7] sé que es un alegre lloro
- [8] que ninguna edad reserva,
- [9] un áspid en verde yerba,
- [10] y un veneno en vaso de oro;
- [11] sé que es un traidor leal,



- [12] y en el favor y el desdén  
 [13] un mal disfrazado bien,  
 [14] y un bien disfrazado mal. (83)

William McCrary, estudiando El caballero de Olmedo, usa estos versos subrayados para explicar la forma enmascarada del amor y dice que estos versos subrayados son un "reminder of the evil design that lurks beneath the face of piety which characterized the visitations of alcahuetas to casas honestas."<sup>55</sup>

Sin embargo, estos versos de Rosela en el propio contexto de nuestra obra aluden a acciones que más adelante se llevarán a cabo. En los versos 1 y 2 se relaciona al amor con la muerte. En la comedia, la Princesa se queda enferma y casi muriéndose de dolor por la huida de don Juan: "esta partida / halló el remedio de acabar mi vida" (97), Príncipe: "se me muere la Princesa, ¿quién sufrirá tantos daños?" (187). Del punto de vista de don Juan, él también está casi muriendo de dolor al cuidar con amor al leproso y ver que éste "se va acabando" (193): "verle padecer / sin remedio y sin morir, / ni a mí me deja vivir" (190). Los versos 3 y 4 se cumplen en la Princesa y don Juan. La Princesa ha perdido la razón y el entendimiento por amor a don Juan: "tengo el alma perdida", "los ojos ciegos", "tantos asaltos y encuentros han vencido la razón" (84-85). Lo mismo le pasará a don Juan con Clarinda; él tendrá poco entendimiento por excesiva cólera. Así, cuando se enamora de Clarinda se le oscurece el entendimiento con sus "amorosos daños"

---

<sup>55</sup>William C. McCrary, op. cit., pág. 107.

(125), pierde "el seso" (117), es furioso y airado sin verdadero motivo. Además, es arrogante, vanidoso, engañador y mentiroso, pierde su fe, esperanza y caridad y adquiere los vicios contrarios, como ya se ha estudiado. Todo esto le sucede porque se le oscureció el entendimiento: "Yo estoy de manera ciego" (124). Aquí vamos a detenernos un poco para decir que hay una estrecha relación entre la oscuridad del entendimiento que tiene la Princesa cuando se enamora de don Juan y la que don Juan tiene cuando se enamora de Clarinda. Ambos se dejan vencer por la pasión. La Princesa tiene una enfermedad amorosa debido al fuego ardiente de la pasión:

[don Juan] ha sido un rayo, un incendio  
que me ha vuelto el alma Troya,  
de día y de noche ardiendo!

.....  
pero es espíritu amor,  
y como no tiene cuerpo,  
entra y sale cuando quiere  
dejando los ojos ciegos,

.....  
Que resistí, no lo dudes;  
pero su amoroso fuego  
de la misma resistencia  
dicen que recibe aumento.

.....  
Enfermedad es de cuenta  
el haber tenido preso  
este amor desatinado  
en la carcel del silencio.

.....  
y porque es el apetito  
bestia que no admite freno,  
antojos puse a los ojos  
que con los suyos me han muerto.  
Mas ya que tantas batallas,  
tantos asaltos y encuentros  
han vencido la razón  
y al amor dado el imperio,  
resuelta vengo, Rosela,  
a decirte que le quiero

.....

Mas advierte que la vida  
y la honra todo es poco  
para un pensamiento loco:  
tengo el alma perdida.

Parte, y dile que le espero  
en mi apuesto. (84-85)

Don Juan también se dejó vencer por el apetito y fingió una  
enfermedad amorosa debido al fuego ardiente de su pasión:

pierdo el seso por sus dulces ojos (117)

.....

No puedo, Roberto más:  
ya soy fuego, ya soy hielo.

.....

¿Qué engaño podré yo hacer? (119)

.....

Dí, Roberto, de aquí a un año,  
.....  
con el fuego de un infierno. (125)

.....

¿Come fingiré mi mal?

ROBERTO

Vete a tu apuesto luego,  
y da voces "¡Fuego! ¡Fuego!"  
con ansia y dolor mortal;  
que temiendo que no llegue  
a frenesí su pasión,  
romperá la condición  
con que a Clarinda te entregue.

DON JUAN

.....

Voy, Roberto, a mi apuesto  
tú, en tanto, mi mal dirás. (126)

.....

que amor es como veneno  
que el que obra presto es mejor.

.....

EDUARDO

Quien a tantos vencer pudo,  
¿no se supo a sí vencer? (129)

Tanto la Princesa como don Juan se dejaron vencer por la  
pasión, la cual les oscureció el entendimiento y la razón. Sin

embargo, en la Princesa, el amor es verdadera enfermedad y apetito de gozar a su hijastro. Este amor deshonra. En don Juan, el amor solamente es apetito de gozar a Clarinda lo más pronto posible y para conseguirlo miente y engaña al rey de Inglaterra con una  fingida enfermedad  para que le adelante la boda. Este amor no deshonra, pero tampoco lo guía a la virtud sino a vicios y defectos, como la mentira, la furia y la arrogancia.

Lo que se dice en los versos 5 y 6 también se cumple en la obra, ya que don Juan muestra varios rasgos de locura durante toda la comedia que culminan cuando enloquece y mata a sus hijos por amor al leproso. El amor, la locura y la muerte están íntimamente relacionados en la comedia. Los versos 7 y 8 también se cumplen, pues los que aman van a llorar algunas veces, aunque ellos lloren de tristeza. Sabemos que la Princesa llora porque don Juan se refiere a "sus lágrimas o ruegos", "un cocodrilo en el llanto" (91). Don Juan llora por Rugero: "le está llorando" (193). Clarinda llora por don Juan: "El agua de aquellas fuentes, / . . . tienen con mis ojos / competencia sus corrientes" (178). El padre de don Juan también llora cuando se entera de que su hijo se había ido: "paterno llanto", "mis suspiros" (97). Todos ellos lloran por amor. Los versos 9 y 10 se reflejan en don Juan, en el sentido de que el amor empieza con el engaño y la mentira. Roberto le dice a don Juan: "Los principios del amor son / engaños de hombre y mujer" (119), "Finge que de amor / te ha dado grave accidente" (126). Don Juan miente y engaña al rey Eduardo, a la vez

que le dice "amor es como veneno / que el que obra preso es mejor" (129). Así, para conseguir el amor, don Juan primero tiene que engañar, mentir y pecar, y esta es la otra cara del amor, el "aspid" y el "veneno". En el verso 10, sobre que el amor es "veneno en vaso de oro", también se alude a que, por amor a Rugero, don Juan matará a sus hijos y luego recogerá la sangre en un vaso para dársela al amigo. Esta sangre la mezcla don Juan con otras cosas para formar una "pítima": "Esta pítima formé / de esmeraldas y zafiros / de unos ojos, . . . de un topacio de cabellos . . . de las perlas de unos dientes / y del coral de unos cuellos. ¡Mis dos hijos degollé / por dar salud a un amigo!" (194). El verso 10 hay que mirarlo también en relación con otros versos proféticos que la Princesa le dice a don Juan al principio de la comedia: "Que eres sueño que arrebató / el alma en la fantasía, / y una muerte de sangría / que durmiendo se desata" (88). Aquí también se alude a los sueños finales, "fantasías" o locura de don Juan, según la cual va a sangrar o degollar a sus hijos. Los versos 11 y 12 aluden a que don Juan creyó que Rugero había sido traidor cuando éste durmió con Clarinda ("eres traidor" (181)) y, por lo tanto, don Juan lo hirió. Luego se da cuenta de que Rugero fue leal y don Juan se refiere a "tu gran lealtad" (186). Así, Rugero fue un "traidor leal" para don Juan. Los versos 13 y 14 aluden, por un lado, a lo mismo que los versos 9 y 10 ya explicados, y por otro lado, aluden también al amor como enfermedad que tiene la Princesa, y que había ocultado o disfrazado por tantos años:

años ha que me defiendo;  
 .....  
 que con este amor peleo.  
 .....  
 Candados eché a los labios,  
 grillos a mis pensamientos,  
 cadenas a mis sentidos  
 y esposas a mis deseos;  
 .....  
 Preso he tenido el amor,  
 y amor preso todo es yerros. (84)

Como no pudo disfrazar su mal por más tiempo, en su aposento le declaró a don Juan sus deseos de gozarlo:

Llégate a mí, no te aparte  
 vergüenza; mujer soy yo:  
 un toro Pasife amó,  
 y le dio Dédalo el arte.  
 Menofón gozó a su madre,  
 a su hermana Tolomeo,  
 y Mirra tuvo deseo  
 de ser mujer de su padre.  
 Ningún ejemplo me toca,  
 ni eres mi padre ni hermano:  
 mira, don Juan cuán en vano  
 fama injusta te provoca.  
 Seleuco a su hijo dio  
 su mujer, viéndole enfermo  
 de amor: yo, mi bien, no duermo,  
 ni sosiego, ni soy yo.  
 Ni vivo, ni quiero vida  
 ni salud ni alma sin ti.  
 Llégate a mí. ¿Qué hay en mí  
 que de ser hombre te olvida?  
 ¿Qué tengo que no te mueva,  
 cuando no a gusto, a piedad? (98)

El deseo de gozar y la exaltación de la carne es lo que caracteriza al amor heterosexual en la comedia y, como ya dijimos, está en contraste con el amor puro que hay entre los dos amigos. Don Juan tiene en común con la Princesa el hecho de que también quiere gozar; pero no de la Princesa sino de Clarinda. Roberto

quiere ayudar a su amo y le dice "hoy te haré gozar la infanta" (124). Don Juan dice: "estoy ausente mientras no gozo mi bien" (124), "pensé gozarte luego" (127). Lo mismo le dice Floriana a Clarinda: "es ley que te goce" (119), "que goces tu prenda" (178). El rey Eduardo dice: "Goza tu prenda" (138). Páez también dice: "el Conde gozó a su prenda" (189). Francelisa: "Si vencen los ingleses . . . gozarále Clarinda" (159), "sé que no hay dos Clarindas para que puedan gozarlos [a don Juan y a Rugero]" (166), "Cerraré por mi interés: . . . no gozarás de Clarinda" (173). Clarinda: "le gozara mi deseo" (178), "¡Vos deseos, mi don Juan! . . . pues que no os gozo y os veo" (184). Don Juan: "los deseos son cosa / que tiene cuerpo y se ven" (184). Roberto: "Ya quiere gozar de esotra" (166). Rey de Irlanda: "¡Dichoso . . . caballeros, [el] que goce desta dama!" (111). Belarda: "Basta, que aquesa mujer [Clarinda] / como ganso viene a ser; / que el que más sin estropiezo / le tirare del pescuezo, / ese se le ha de comer" (114). En suma, tenemos el gozo en tiempo presente, pretérito y futuro. Todas las mujeres nobles de la comedia quieren gozar a don Juan y éste sólo quiere gozar a Clarinda. Sin embargo, esta exaltación de la carne en que se recrea Lope, está a veces cubierta con el "vestuario verbal" platónico, como cuando don Juan dice:

Y yo  
adoraré la belleza,  
entretanto, que formó  
la hermosa naturaleza,  
formando un ángel de cielo  
por ejemplar y modelo. (119)

Clarinda también dirá que las cualidades de don Juan "suelen en la belleza / hacer divina armonía" (118), "Si estos son los rayos dél, / bello sol el alma adora" (120). El rey de Inglaterra dirá: "se fue el sol [don Juan] / que la virtud [Clarinda] acrisola" (122).

Aunque el amor de la Princesa a don Juan y el de don Juan a Clarinda se presenta con la misma fuerza pasional y deseo de gozar, debemos señalar que el amor de la madrastra es adúltero, casi incestuoso, y deshonra:

De suerte que este amor fiero  
afrenta y deshonra así  
a naturaleza, a ti,  
a tu esposo y a Rugero. (85)

El amor de don Juan simplemente lo lleva al pecado de la mentira y a otros defectos que ya hemos señalado varias veces. Sin embargo, ambos personajes se dejan guiar por el instinto o parte inferior del hombre, y no por el entendimiento o parte superior. Juan Luis Vives nos dice que la parte superior del hombre llamada mente o entendimiento "se sirve y se vale de la razón, del juicio y del ingenio: destas partes somos hombres semejantes a Dios".<sup>56</sup> Por otro lado, la parte inferior del hombre es

bruta, fiera, recia, más semejante a las bestias que a hombre; en la cual hay aquellos movimientos que se podrían llamar afectos, perturbaciones o pasiones . . . gozos vanos y locos . . . [La parte inferior debe andar] sujeta al entendimiento, y el entendimiento a Dios; quien falta de seguir esta orden peca. Y pecado es que las pasiones usurpen el gobierno y mando del hombre, dejando y menospreciando el entendimiento

---

<sup>56</sup>Juan Luis Vives, op. cit., pág. 243.



y la razón . . . [Pecado es que] el entendimiento, dejando la ley de Dios sirva al ánimo y al cuerpo.<sup>57</sup>

Según estas ideas, y las palabras subrayadas, podemos ver que tanto la Princesa como don Juan siguen la parte inferior, el instinto. La princesa tiene "amor fiero" (85) y es una "bestia que no admite freno" (84); un "basilisco" (91) porque tiene un "amor desatinado" y un "apetito" que le ha "vencido la razón" (84). Por lo tanto, ella le propone a don Juan un amor secreto para poder conservar una limpia apariencia ante la sociedad:

Calla, . . .  
y con un secreto amor  
ni yo perderé mi honor,  
ni tú perderás tu fama. (89)

Don Juan también se deja guiar por la parte inferior ya que el amor lo ciega y le hace perder el buen entendimiento: "pierdo el seso" (117), "estoy de manera ciego" (123), "¡Yo soy muerto!" (124). Su excesivo calor pasional lo hace sensible a reacciones coléricas, va a tener "furia" y va a ser un "fiero monstruo" (117), un "arrogante" (117) y un mentiroso. Además, él crea una ilusión en la sociedad al convencer al rey de Inglaterra y a los demás cortesanos de que en realidad estaba enfermo y que iba a perder "su juicio" (127) si no gozaba de Clarinda. Entonces, la Princesa trata de engañar a la sociedad con una ilusión o apariencia y don Juan lo logra. De aquí que se haya dicho que

The world of comedy like the world of the serious play, is unstable and illusory . . . The serious play requires its protagonist to

---

<sup>57</sup>Ibid., pág. 244.

seek the eternal essence underlying the illusion; the comedy requires him to seek his personal truth in the midst of the temporal illusion, to find grace in the sacramental life of worldly marriage."<sup>58</sup>

Después de engañar a la sociedad, don Juan va preso y más tarde es cuando disfruta de Clarinda en el matrimonio. Pero todos los pecados y errores que cometió durante su vida los va a purificar y redimir al final de la comedia, cuando aprenda a tener fe en Dios y practique de nuevo la piedad y la caridad hacia el prójimo.

No podemos terminar este capítulo sin referirnos a Francelisa, la hermana del rey de Irlanda. Ella muestra los mismos síntomas amorosos de Clarinda; esto es, ambas buscan casarse con un hombre de gran nobleza, como les corresponde por ser hijas de reyes. Las dos terminan casándose con los dos amigos: don Juan y Rugero. El amor es para ambas "conquista, posesión y boda"; sin embargo, Francelisa se enamora de don Juan antes de verlo, debido a su gran fama. A ella le entra el amor "por los oídos" (151); a Clarinda y a la Princesa le entra por los ojos. Francelisa nos interesa especialmente porque en ella tenemos a una mujer vestida de hombre. Se ha dicho que el disfraz es muy común en las obras de Lope y que es "una máscara" de la sociedad:

Este escurrirse de sus criaturas de una en otra forma de la existencia nos produce el efecto de un rodeo para esquivar las tareas y dificultades de la vida . . . Los disfraces tienen para nosotros un valor histriónico . . .<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Bruce W. Wardropper "Lope's La dama boba and Baroque Comedy," Bulletin of the Comediantes, XIII, no. 2 (1961), 3.

<sup>59</sup> Carlos Vossler, op. cit., págs. 251, 252.

Homero Arjona encuentra que "De cuatrocientas setenta comedias suyas [de Lope] que hemos analizado, ciento trece revelan el uso del disfraz varonil; es decir, casi la cuarta parte de su obra."<sup>60</sup> Sin embargo, este crítico no incluye a Don Juan de Castro en su lista de ciento trece comedias. Carmen Bravo-Villasante nos da otra lista más completa donde ya incluye a nuestra comedia. Esta lista contiene solamente ciento nueve comedias de Lope porque "en cinco comedias presentadas por Homero Arjona no se hace uso del disfraz varonil".<sup>61</sup>

Lope señaló en su Arte nuevo de hacer comedias que "suele / el disfraz varonil agradar mucho".<sup>62</sup> De aquí que se hable de "El infinito disfrazarse de los personajes femeninos con traje masculino"<sup>63</sup> en el teatro de Lope de Vega.

La moda de los disfraces la tomó Lope de fuentes italianas, entre ellas, del Orlando furioso (1516). "Lope en varias ocasiones que saca mujeres vestidas de hombre las hace tan parecidas a las heroínas de "Orlando furioso" que casi podemos decirlas hijas de las italianas".<sup>64</sup> De aquí que en nuestra comedia Rugero le diga

---

<sup>60</sup>J. Homero Arjona, "El disfraz varonil en Lope de Vega," Bulletin Hispanique, XXXIX (1939), 121.

<sup>61</sup>Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre en el teatro español (Madrid: 1955), págs. 61 nota 1, 21-24.

<sup>62</sup>Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, ed., Morel-Fatio, Bulletin Hispanique, III (1901), 380.

<sup>63</sup>Carlos Vossler, op. cit., pág. 251.

<sup>64</sup>Carmen Bravo-Villasante, op. cit., pág. 64.

a Francelisa que "de un furioso Orlando / has hecho un tierno Medoro" (199). El mismo nombre de Rugero nos recuerda a Ruggero el enamorado de Bradamante en Orlando furioso. Francelisa se define a sí misma como capitana amazona: "yo soy capitana amazona / en el troyano Escamandro" (164). Francelisa primeramente anuncia y manifiesta su intención de disfrazarse de "bárbara amazona" para salir "a la defensa de la honra y patria" (159). Es una característica de Lope el evitar "toda ambigüedad posible haciendo que la dama manifieste siempre su propósito de disfrazarse de antemano . . . . Hecha la advertencia y consumado el cambio de trajes, la dama disfrazada tiene especial cuidado en manifestar su verdadera identidad tan pronto como aparece en escena."<sup>65</sup> Francelisa aparece disfrazada en la escena después de anunciar sus intenciones y ya "desde el primer momento, infunde sospechas"<sup>66</sup> de que es una mujer vestida de soldado irlandés. Rugero la va a reconocer como tal antes de que ella se identifique:

Contemplando  
de este irlandés la hermosura,  
habla, rostro, cuerpo y manos,  
he pensado que es mujer. (164)

Francelisa se disfrazó con la intención de defender la torre donde estaba encerrado don Juan a quien ella amaba:

Amor me anima.  
...  
Vamos  
que no he de ser quien soy, o ha de ser mio. (159)

---

<sup>65</sup>J. Homero Arjona, op. cit., págs. 129-130.

<sup>66</sup>Carmen Bravo-Villasante, op. cit., pág. 219.

Pero, cuando se da cuenta de que su hermano prendió a don Juan injustamente y a traición, y que Rugero es la copia exacta de don Juan ("dos fuegos para mi" (163) -ella dice-), entonces, va a hacer el papel de moduladora o embajadora de paz entre su hermano (el rey de Irlanda), Rugero y don Juan para evitar la guerra y el derramamiento de sangre. Así, le dice a Rugero: "Si puedes vencer sin ella [sangre] / serás bienaventurado" (164). También le dice a su hermano que debe hacer lo que es justo; esto es, devolver al prisionero: "Mira, hermano, que es razón" (170).

Francelisa tiene más cualidades que los demás personajes femeninos de la obra por ocuparse no sólo del amor sino también de querer defender el honor suyo, el de su hermano y la patria. Además, también quiere evitar la guerra y hacer justicia devolviendo al preso. Sin embargo, con todos estos propósitos que ella tiene, a veces no sabemos exactamente qué es lo que quiere o qué es lo que está defendiendo. Así, Francelisa nos parece un personaje multifacético, confuso y contradictorio. Esto se debe, en suma, a que ella es primordialmente una mujer disfrazada de hombre por amor y no una heroína guerrera o "bárbara amazona" como ella se había identificado. En la literatura española se ha notado que hay dos tipos fundamentales de mujeres disfrazadas de hombre: "la mujer enamorada y la heroica-guerrera. La primera, muy femenina y normal, la segunda, hombruna y de una anormalidad casi patológica."<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Ibid., pág. 33. Véase también a Merveena McKendrick, Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age (London, New York: 1974), págs. 174-176, 190-197, 207, 210, 217.

Francelisa pertenece al primer grupo. Ella termina regañando a su hermano, ya preso, por no haber devuelto a don Juan pacíficamente como ella quería:

No te quejes de la suerte,  
 quéjate de tu arrogancia;  
 .....  
 Pues no aceptaste el partido,  
 dale gracias a tu error:  
 que a pies de tal vencedor  
 es gloria el quedar vencido. (177)

El deseo de buscar marido y casarse es primordialmente lo que mueve a Francelisa (y a Clarinda) en la comedia, ya sea como mujer vestida de hombre o no. Ella termina casándose con Rugero al final de la comedia, después que éste se cura de la lepra. Por otro lado, el amor de la Princesa busca la satisfacción sexual fuera del matrimonio y es un amor de apetito y "enfermedad". El amor de don Juan, aunque persigue el matrimonio, es también un amor guiado por el apetito y el deseo de gozar.

### 3. El honor

Mucho se puede decir del honor en el teatro del Siglo de Oro y particularmente en el de Lope, quien tantas veces lo ha tratado y definido.<sup>68</sup> En honor en las comedias es una cuestión que ha sido muy debatida entre los críticos. Américo Castro encuentra que "la

---

<sup>68</sup>"Honra es quella que consiste en otro / Ningún hombre es honrado por sí mismo, / que del otro recibe la honra un hombre" (Los comendadores de Cordoba, en Real Academia Española, XI, 291); "Lo que es el honor . . . / con él no se permite / Que hacienda y vida se iguale" (Peribáñez, en Real Academia Española, X, 136).

doctrina del honor expresada en el teatro no fue cosa imaginada por los escritores dramáticos",<sup>69</sup> en vista de que los casuístas en sus moralidades ya la equiparaban con la vida. C. A. Jones, impulsado por las ideas de Américo Castro, estudia el honor en relación con la vida real y encuentra que el honor

although not entirely divorced from reality or from morals, is closely concerned with neither of these things, and a defence of the code of honour, or an attack on it, should not refer to the conditions of real life . . . it is bound up with the popular entertainment of the time.<sup>70</sup>

De todas formas, en las comedias lopescas "La deshonra se iguala con la muerte; la honra se equipara con la vida",<sup>71</sup> y por lo tanto con cualquier sospecha de deshonra se reacciona rápidamente para rescatar la honra que se cree perdida, ya sea "con perfecta frialdad",<sup>72</sup> "con serena decisión", con venganza secreta o pública, de acuerdo con la ofensa, o "como se pudiera".<sup>73</sup> La fama "como reputación o sanción social . . . constituye una de las motivaciones más importantes en el drama del siglo XVII."<sup>74</sup> Según Gustavo Correa,

---

<sup>69</sup>Américo Castro "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII," Revista de Filología Española, III (1916), 43.

<sup>70</sup>C. A. Jones, "Honor in Spanish Golden-Age Drama: its Relation to Real Life and to Morals," Bulletín of Hispanic Studies, XXX, no. 4 (1958), 206.

<sup>71</sup>Ramón Menéndez Pidal, De Cervantes a Lope de Vega (Argentina: 1940), pág. 156.

<sup>72</sup>Américo Castro, op. cit., pág. 27.

<sup>73</sup>Ramón Menéndez Pidal, op. cit., págs. 161, 158.

<sup>74</sup>Gustavo Correa, "El concepto de la fama en el teatro de Cervantes," Hispanic Review, XXVII, no. 3 (1959), 286.

este concepto de la fama como reputación es equivalente a la honra en un sentido horizontal ("honra horizontal"<sup>75</sup>); esto es, la honra que depende de la opinión que los demás miembros de la sociedad tengan de la persona. Dentro de la sociedad hay otra honra que consiste en "El honor . . . [como] patrimonio exclusivo de la nobleza".<sup>76</sup> Esta honra tiene un sentido vertical ("honra vertical"<sup>77</sup>) por ser un factor diferenciador de clases; esto es, corresponde a la escala social del individuo, existe desde que se nace y depende del rango, el puesto y la distinción social, siendo el rey el máximo portador y el "máximo centro irradiador de honra."<sup>78</sup> Lo que este crítico no señaló es que esta honra vertical se expresa en el teatro especialmente en la frase "soy quien soy", que se halla con frecuencia en las comedias de Lope y especialmente en Don Juan de Castro. Leo Spitzer nota que

soy quien soy . . . puede evocar la autodefinición divina, pero en su espíritu se sujeta más bien a la concepción pindárica del ser, que realiza su propia naturaleza doble . . . Pues esa es, precisamente, la situación que encontramos en los pasajes españoles que contienen nuestra frase: un hombre noble de nacimiento o de carácter (la nobleza de carácter está generalmente en el mismo plano que la de nacimiento), en el momento de escoger el

---

<sup>75</sup>Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del Siglo XVII," Hispanic Review, XXVI, no. 2 (1958), 101. De este mismo crítico puede verse también "El doble aspecto de la honra en Peribáñez y el Comendador de Ocaña," Hispanic Review, XXVI (1958), 189-199.

<sup>76</sup>Américo Castro, op. cit., pág. 21.

<sup>77</sup>Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del Siglo XVII," pág. 100

<sup>78</sup>Ibid.



curso de su acción se representa el ideal a que su personalidad debe aspirar, dada su naturaleza congénita.<sup>79</sup>

Don Juan se identifica tantas veces como puede a otros personajes ingleses e irlandeses con un constante "yo soy" Conde de Castro, de Andrada, de Villalba; "yo soy" bien nacido; "yo soy" español. Este énfasis en la valía personal es un reflejo del carácter español:

Werner Kraus . . . ha tratado, mucho tiempo . . . de definir grosso modo las principales aspiraciones de las tres grandes literaturas románicas: la francesa, según él, sirve a la Razón, la italiana, a la Belleza; la española a la Voluntad, al carácter. Nuestra frase soy quien soy me parece una típica manifestación de este rasgo nacional, derivado del estoicismo cristiano: la preocupación por el Ser en el Yo humano.<sup>80</sup>

Cuando el rey de Irlanda le pregunta a don Juan "¿Es el español?", don Juan le contesta:

Yo soy,  
por ese nombre, tan bueno  
como tú; pero aunque estoy  
de su fama y honra lleno,  
también al nombre la doy  
con ser quien soy y quien sabes. (133)

Don Juan no solo se siente afamado y honrado por ser "el español" sino que también le da fama y honra al nombre genérico "español" por ser quien es, esto es, por ser noble de nacimiento y por lo tanto honrado per se; por ser el "don Juan de Castro famoso" (123, 125), gran Conde y Señor de Lemos (102), de Villalba (112, 121,

---

<sup>79</sup> Leo Spitzer, "Soy quien soy," Nueva Revista de Filología Hispánica, I (1947), 124.

<sup>80</sup> Ibid., pág. 127.

123), de Andrada (154, 158), hijo del Príncipe de Galicia (123), "el nuevo Cid hispano" (131), "admirado de los hombres / y adorado de las damas" (123), el "famoso don Juan de Castro, / desde Compostela a Londres, / y desde el Norte al Ocaso" (163), etc., etc. Con tanto énfasis en la personalidad, Lope trataba a la vez de halagar a su mecenas, el séptimo Conde de Lemos, como se demostró en el capítulo primero.

En fin, ". . . el poder y reconocimiento de la personalidad, el honor, la misión señorial, el cargo . . . [es] lo que afana a estas criaturas españolas"<sup>81</sup> de Lope, que tratan de mostrar "el celo por la limpieza del propio apellido, signo de linaje y testimonio de nobleza exterior e interior"<sup>82</sup>:

FAUSTINO

El de Castro, ¿es tu apellido?

DON JUAN

No mira en España el alba  
un hombre más bien nacido.  
Yo soy Conde de Villalba. (112)

La expresión "por ser quien soy", dicha anteriormente, corresponde a una autodefinición propia del que tiene valor por nobleza y nacimiento ("honra vertical"). La expresión "y quien sabes" apunta a la honra como fama, reputación y valor que don Juan adquirió durante las justas ("honra horizontal"). Esta fama es la que conocían y envidiaban los reyes perdedores que fueron vencidos por don Juan

---

<sup>81</sup> Carlos Vossler, op. cit., pág. 273.

<sup>82</sup> Leo Spitzer, op. cit., 127.

en las justas:

¿Sabe alguno quien es?

.....

No vi tanto valor de hombre en mi vida.  
 ¿Es español, es alemán, es godo?  
 Ni sé quien es, ni en qué región resida;  
 mas sé muy bien que hazañas tan gentiles  
 no las hicieron Talomón ni Aquiles. (115)

El rey de Inglaterra espera casar a Don Juan con su hija porque don Juan había vencido en las justas; esto es, porque había adquirido fama, honra y buena reputación por la fuerza del brazo y la espada:<sup>83</sup>

CLARINDA

¿Qué sol dices?

EDUARDO

El que espero  
 dar por luz a Inglaterra,  
 el español caballero  
 que tanto valor encierra  
 en el fresno y blanco acero. (122)

Sobre la expresión "ser quien soy" (133) o "soy quien soy", dice Leo Spitzer: "Podemos pues concluir que el Dios-Esencia ha inspirado, si no la frase soy quien soy por entero, al menos el sentido pleno del ser: el ser humano (cualquiera que sea su rango social, el papel que le haya asignado el director del teatro) debe

---

<sup>83</sup>De aquí que Lope diga en la dedicatoria de Rey sin reino (Real Academia, VI, 559) "Armas, que en el mundo no las hay más nobles que las que gana el dueño por la propia espada." Sobre la nobleza adquirida por las armas, véase a Miguel Herrero García, "Ideología española del Siglo XVII," Revista de Filología Española, XIV., (1927), 161-165. Éste es un artículo en dos partes: págs. 33-58; 161-175.

aspirar, en la medida de sus fuerzas, a imitar la constancia del Ser divino."<sup>84</sup> Las ideas de este crítico están, entonces, muy cerca de las de Américo Castro, quien dice y prueba que "La conciencia de casta tuvo fundamento religioso";<sup>85</sup> de aquí nace también el afán genealógico que se nota en la obra, el cual es un reflejo de la limpieza de sangre que tanto preocupó e "inquietó a los españoles cristianos del siglo XV en adelante".<sup>86</sup> La imitación de la "constancia del Ser divino don Juan la muestra en la comedia a través del gran amor, piedad y caridad que tiene al prójimo por ser quien es, porque la virtud va unida a su nobleza de nacimiento y de carácter. La nobleza de la sangre, llamada también "política", "es la que viene a los hombres por sangre clara y antigua de los padres, continuándose la sucesión en los descendientes. Tomó origen de la virtud . . . de los hechos heroicos y de las virtudes señaladas dependió la nobleza . . ."<sup>87</sup> Así, cuando su madrastra, la Princesa, le declara su amor desordenado a don Juan, éste le recuerda que debe "mirar" (esto es, "imitar") a Dios y a su padre por ser quien es.

Vuelvo por él y por ti,  
y digo que a ti y a él  
debo ser, y soy fiel:  
a él, porque del nací,

---

<sup>84</sup> Leo Spitzer, op. cit., pág. 127.

<sup>85</sup> Américo Castro, La realidad histórica de España, pág. 29.

<sup>86</sup> Ibid., pág. 44.

<sup>87</sup> Manuscrito 1446 de la Biblioteca Nacional de Madrid: "Primera Parte del libro llamado Lucero de Nobleza." Citado por Miguel Herrero García, op. cit., pág. 35.

y a tí porque eres mi madre,  
 pues estás en su lugar,  
 y porque debo mirar  
 a Dios, a vos y a mi padre.  
 Si prueba, señora, ha sido,  
 habéis probado un diamante;  
 si tenéis pecho de amante,  
 conmigo le habéis rotpido. (89)

Lope escribía sus comedias para complacer al vulgo, y ciertamente era muy de su agrado el ver a un español imponer su nacionalismo y su valía personal sobre los ingleses e irlandeses. Carlos Vossler nos dice que "Un recurso del que, en múltiples formas, se servía Lope y que nunca fallaba su efecto consistía en introducir a un español en un medio extraño en el que había de imponerse y donde podía ejercitar su caracter nacional."<sup>88</sup> Además, este recurso es muy del gusto del vulgo porque en la vida real, la conciencia de la honra, del "yo soy" y por eso "valgo", determinó la españolidad del siglo XVI,<sup>89</sup> y se siguió reflejando en la comedia durante el siglo XVII; buen ejemplo de ello lo tenemos en Don Juan de Castro. De aquí que se haya dicho que los personajes de Lope: "Ponen, en definitiva, el éxito por encima de la existencia, mayor interés en la conquista que en la conservación, en la lucha y la aventura que en el trabajo, la economía, la administración y el sentimiento del hogar, en una palabra: les interesa más lo extraordinario que lo habitual, lo

---

<sup>88</sup> Carlos Vossler, op. cit., pág. 358-359.

<sup>89</sup> Américo Castro, De la edad conflictiva (Madrid: 1963), pág. 107.

trascendente y transitorio que lo normal e inmanente."<sup>90</sup> Con estas ideas en mente se podrá comprender mejor el comportamiento de don Juan (así como el de Quijote) quien no tiene ningún espíritu de ahorro en absoluto y gasta todo su dinero después del naufragio, quedándose a pie y sin nada para sobrevivir en el largo camino hacia Londres, en busca de aventuras, como Quijote.

Entonces, el idealismo y el nacionalismo que caracterizaron a los españoles de los siglos XVI y XVII está muy bien reflejado en nuestra comedia. La "manía genealógica"<sup>91</sup> que Lope muestra en muchas de sus comedias está muy realzada en Don Juan de Castro y es además, otro rasgo del nacionalismo español y del "soy quien soy" y por eso "valgo". Lope se recrea en los grandes linajes y en la glorificación del Yo individual y español. Este culto a la personalidad se puede interpretar como una forma de evasión e ilusionismo en que se involucraron los españoles del Siglo de Oro, quienes frente a la decadencia política y a la pobreza (reflejada en la novela picaresca) acudían a las tablas para entretenerse y olvidar. Con razón las comedias de Lope fueron tan populares: él le dió al vulgo lo que quería. En nuestra comedia, por ejemplo, les presentó un caso de "La 'honra' de ser español, el ideal de llegar a ser, de poseer 'ser', [que] acabó por henchir el ámbito de la propia existencia"<sup>92</sup> en la vida real de los españoles del siglo XV

---

<sup>90</sup> Carlos Vossler, op. cit., pág. 273.

<sup>91</sup> Ibid., pág. 255.

<sup>92</sup> Américo Castro, La realidad histórica de España, pág. 29.

en adelante. Imagínese el éxito que debió de causar al público el oír al rey de Irlanda confesar su envidia hacia el gran español, el famoso don Juan de Castro:

..... y sólo siento en esto  
la envidia de que un hombre tanto pueda,  
pues victorioso de cien hombres queda. (115)

Valor, Mauricio, dirás;  
que le alabo aborrecido,  
pues su virtud puede más  
que la envidia que he tenido. (124)

Esto, hermana, es la verdad,  
y que es don Juan generoso;  
pero de fuerte y brioso  
puedes quitar la mitad. (150)

El honor y el amor están íntimamente relacionados en las comedias de Lope, tanto que la buena fama de un personaje ya enamora a otro, "antes de conocerse están ya prendados de oídas".<sup>93</sup> Esto le sucede a Francelisa, la hermana del rey de Irlanda que se enamora de don Juan por su fama:

estoy sin entendimiento,  
.....  
La fama deste don Juan,  
Feniso, con vivo fuego  
me abrasa.  
.....  
El amor es ciego,  
y esa es la razón que dan  
para que quiera sin ver;  
que de todos los sentidos  
entra amor por los oídos  
con mayor fuerza y poder. (151)

En el teatro de Lope no puede faltar algún lance de honor o algún desafío, que son tan del gusto del público y tan característicos

---

<sup>93</sup>Carlos Vossler, op. cit., pág. 295.

de las comedias de capa y espada. En nuestra comedia hay un desafío y un lance de honor. El rey de Irlanda desafía a don Juan por haberlo ofendido siendo presuntuoso y mentiroso, como ya se ha mencionado. Como la defensa del honor se equipara con la defensa de la vida, y no cede ante nadie, excepto ante el rey (generalmente), don Juan va al desafío en la noche de su boda, así arriesgándola. Aunque esta comedia no es de capa y espada tiene rasgos de comedia de capa y espada, como ya se dijo en la Introducción. El rey de Irlanda espera a don Juan, -dice- "con mi capa y espada" (130). Don Juan es arrogante y "alaboso", al mismo tiempo que es hecho prisionero a traición en el lugar del desafío.

El lance de honor tiene más importancia para nosotros, porque nos muestra que a pesar de la grande y famosa amistad que hay entre don Juan y Rugero, la defensa del honor no se detiene ante la amistad y está por encima de ella. Don Juan hiere a Rugero cuando éste le cuenta que durmió con Clarinda, aunque -dice- "toda la noche estuve retirado" (181). Don Juan lo hiere con intención de matarlo. Esta es la única vez en que se rompe el amor-entendimiento que se tenían. Aunque la acción de don Juan es principalmente un deber ante el honor que cree mancillado, también se debe a que en ese momento don Juan acababa de salir de la cárcel, y estaba síquicamente débil y melancólico, al mismo tiempo que tenía muchos deseos de regresar a Inglaterra para gozar de Clarinda, como ya se ha tratado. Su desbalance humoral se refleja en la apariencia física que tiene don Juan cuando Rugero le está contando lo pasado ("has



perdido el color" (181)). Este desbalance es además propicio para una reacción colérica que lleva a don Juan a herir al amigo sin escuchar sus explicaciones "hasta el cabo" (186). Sin embargo, las explicaciones de Rugero habían sido claras y suficientes para que don Juan entendiera, pero don Juan tenía débil la facultad del entendimiento a causa de un exceso de sequedad que es perjudicial para el buen entendimiento. A esto se le une un exceso de calor que le entra cuando se siente deshonrado, se enfurece y ataca a su amigo. El airarse consiste en calor y "este fuego es tan maligno que con la humareda que de sí levanta, del todo entenebrece la vista del entendimiento".<sup>94</sup> Después de haber herido a su amigo y creerlo muerto, le entra una gran tristeza y desesperación, según lo cual va a tratar de suicidarse, ya que "la desesperanza . . . mata a unos a la larga con la tristeza y no gana de vivir: . . . el que pierde la esperanza del bien que estima no desea vivir: Dijo Aristóteles: 'El hombre sin amigos no desea vivir y así luego le causa melancolía y tristeza para ir a la muerte poco a poco'.<sup>95</sup> Cuando don Juan busca y encuentra a Rugero, éste se queja contra las leyes del honor, a quien culpa por sus heridas en un soneto que vale la pena analizarlo:

Honra, por lo que siempre sois sangrienta,  
como fino coral os rompéis de ojos:  
cualquiera burla vuestra causa enojo,  
cualquiera enojo vuestro causa afrenta.

---

<sup>94</sup> Melchor Cano, op. cit., pág. 309.

<sup>95</sup> Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera, op. cit., pág. 339.

Honra, como preñada, os atormenta  
 cualquiera vanidad de un loco antojo:  
 ejemplo soy y mísero despojo  
 de vuestra esquivia condición violenta  
 de mi lealtad me reprehendo y riño:  
 que no traten con vos de mí se infiere,  
 con ser mi honestidad cándido armiño;  
 que porque nadie en su firmeza espere,  
 tiene la honra condición de niño,  
 que solamente de miralle muere. (185)

Como la honra tiene "condición violenta" no se debe ser leal a un amigo contándole una cosa que éste pudiera interpretar como deshonra suya. Así, Rugero se reprocha de haber sido leal y honesto a su amigo contándole lo que había hecho, y concluye que, cuando se trata de asuntos relacionados con la honra, aunque uno sea inocente, como él es, se debe guardar secreto ("que no traten con vos de mí se infiere"). Lógicamente, donde hay secreto no puede haber deshonra ni venganza. Nadie puede esperar en la "firmeza" de la honra, pues ésta no actúa con justicia; esto es, la honra es ciega, como el amor, y no aplica sus venganzas con firmeza o consistencia justa e igualitaria para todos ("nadie en su firmeza espere") sino que muchas veces se venga del que es inocente. Por lo tanto, la honra ni es justa ni tiene justicia, no se rige por leyes justas sino que sigue sus propias leyes que son ciegas y contrarias a todo razonamiento. Por esto es que se dice que la honra tiene "condición de niño". La comparación es acertada porque la honra, lo mismo que un niño menor de siete años, no tiene firmeza en lo que hace o promete hacer ni tiene buen uso de razón. Sólo con mirar a la honra ("miralle") corremos el riesgo de que ésta

muera convirtiéndose en deshonra; corremos el riesgo de sentirnos deshonrados como le pasó a don Juan, por lo cual aplicó una venganza ciega e injusta contra el inocente Rugero. La honra, pues, es frágil como "un niño", un "fino corral". Si uno mira ("miralle") o analiza el comportamiento de un niño, como la estructura de las leyes del honor, en el proceso del análisis, esta estructura se rompe ("os rompéis de ojo").o "muere"; esto es, no se entiende, porque sus actos son injustos y no se pueden pronosticar.

La novela, y no el teatro, es el campo más apropiado para las protestas y condenación de las venganzas de honor; sin embargo, Lope también "declara haberlo reprobado toda su vida"<sup>96</sup> en La más prudente venganza. En nuestra comedia, las quejas de Rugero también llevan implícitas una protesta contra las venganzas de honor.

Para concluir, en la comedia se presenta a un protagonista (don Juan) en quien se alaban los grandes títulos de nobleza y el linaje, el Yo y la valía personal, el patriotismo y el nacionalismo, el valor y las virtudes. Por contraste, se nos presenta a un antagonista (el rey de Irlanda) en quien no se alaban ni mencionan sus títulos de nobleza, ni su valía personal, ni su patriotismo, ni nada de lo que se alabó en don Juan, a pesar de tener un rango superior al que éste tiene. Por lo contrario, al rey de Irlanda se le presenta como envidioso y perdedor. Se nos da a entender, entonces, que el español es el que vale y el que triunfa, y el extranjero

---

<sup>96</sup>Menéndez Pidal, op. cit.

(irlandés) vale poco y es derrotado física y moralmente. Ambos, sin embargo, ensalzan su propio honor y lo defienden, aman ciegamente y son arrogantes. En suma, esta obra se ha escrito para ensalzar el valor y la fama de un español que triunfa y se impone sobre los demás en el extranjero.

#### Conclusión del capítulo IV

En este capítulo se ha visto que el amor tiene dos facetas en la obra. Por un lado tenemos el amor platónico e ideal de la amistad y, por otro, el amor aristotélico y sensual que hay entre el hombre y la mujer.

El amor de amistad eleva a don Juan hacia Dios pues por medio de la amistad es que él practica la virtud. Por medio de este amor, el protagonista purifica sus faltas y redime simbólicamente sus pecados al final de la obra. La amistad con matiz de agradecimiento, de amor al prójimo y de sacrificio es el único sentimiento que lleva a don Juan a ser piadoso y caritativo.

El amor carnal no eleva la moral de don Juan, por lo contrario, lo hace caer en el pecado. El amor carnal de Clarinda y Francelisa persigue primeramente el gozo. Después del matrimonio se transforma en un amor cristiano. El amor de la Princesa persigue el goce fuera del matrimonio y, por lo tanto, es un amor que ofende y deshonra. La Princesa, así como con Juan, se dejan guiar por el instinto y quieren disfrutar del amor sexual lo más pronto posible. La Princesa, para disfrutar de don Juan, le propone un amor secreto,

con el cual podría conservar una apariencia limpia ante la sociedad. Don Juan, para disfrutar de Clarinda, finge una enfermedad amorosa, miente y engaña a la sociedad. Así, la Princesa trata de imponer un engaño o ilusión de honestidad y limpieza moral en la sociedad y don Juan lo logra, aunque luego se redime.

Con respecto al honor, en la obra se materializan las aspiraciones que tenían los españoles de los siglos XVI y XVII; esto es, querían realzar su nombre, su linaje, la valía personal y la españolidad. El "yo soy" resuena en la obra como un eco desgarrante que refleja la limpieza de sangre y el abolengo del gran don Juan de Castro. El honor es en la obra primordialmente "honor vertical" que se tiene por ser noble de nacimiento; este honor es el que más fama le da a don Juan y que él trata de hacérselo saber a los demás con sus múltiples identificaciones y repeticiones de "yo soy" quien soy y por eso "valgo".

## CONCLUSION GENERAL

Don Juan de Castro, comedia poco estudiada y recibida negativamente por la crítica, es en realidad representativa de las obras teatrales del Fénix, pues contiene todos aquellos elementos que tanto solían agradar al público del siglo diecisiete como, lances de honor y desafíos, aventuras caballerescas, naufragios, disfraces, milagros, "casos extraños", apariciones, la intrusión de lo sobrenatural, casos de amor, locura, y muerte, ejemplos de envidia, de piedad y de caridad cristiana, derramamientos de sangre, "manías genealógicas", la exaltación del "YO" español, el patriotismo, el nacionalismo y, en fin, el triunfo de lo español sobre lo extranjero.

En la presentación particular y detallada de cada capítulo se ha estudiado la comedia desde diferentes puntos de vista. Ahora podemos concluir en líneas generales lo siguiente.

Primeramente, Lope de Vega ha escrito esta comedia para ensalzar el linaje y la valía personal del gran don Juan de Castro, conde y Señor de Lemos, Andrada y Villalba. En esto, se ha descubierto que a quien en realidad Lope está celebrando es a su mecenas don Pedro Fernández de Castro, séptimo Conde de Lemos, cuarto Marqués de Sarria, quinto Conde de Villalba y tercer Conde de Andrade, ya que los entronques familiares de don Juan de Castro, juntamente con sus

títulos y su personalidad arrogante, vanidosa, piadosa y famosa, tienen una muy estrecha correspondencia con dicho personaje histórico. De la misma manera se ha hallado que el cariño y las funciones que tiene Roberto como criado de don Juan son un reflejo del mismo cariño y las mismas funciones que Lope había tenido sirviendo al séptimo Conde de Lemos.

En segundo lugar, el Fénix ha tomado de Oliveros de Castilla las dos leyendas que trata en su comedia. Aunque siguió muy de cerca la estructura de esta novela, eliminó casi todos los capítulos que tratan de hazañas fabulosas e inverosímiles. Sin embargo, para no destruir las dos viejas leyendas de los dos amigos y el muerto agradecido, Lope preservó tres acciones fantásticas: las apariciones del muerto, la cura milagrosa del leproso y la resurrección de los niños. Estas acciones las justifica nuestro autor como premios del cielo a la piedad y la caridad del protagonista. Así, se nota que la muerte de Tibaldo y la lepra de Rugero son los fondos propicios y necesarios para que don Juan practique la piedad y la caridad hacia el prójimo; por lo tanto, las apariciones de Tibaldo y la cura milagrosa del leproso, así como la resurrección de los niños, se nos presentan como premios a esas virtudes u "obras santísimas" (107) de don Juan.

También hemos notado la importancia que tiene la teoría de los humores en la comedia. Para preparar y justificar la locura y el crimen de don Juan, Lope ha creado a este personaje desde el principio de la comedia como una figura inestable y cambiante que

va a actuar de acuerdo a su temperamento; por lo tanto, va a tener cambios repentinos en su personalidad y comportamiento como resultado de los cambios repentinos que se introduzcan en su complexión. Como melancólico, don Juan practicará la virtud ya que con esta complexión tendrá un pequeño exceso de frialdad y sequedad producidos por el cambio del clima, la tristeza, la vigilia, las durezas de la vida y otras causas refrigerantes que se van introduciendo en su temperamento y que juntamente con la sequedad son propicias para que el hombre sea prudente, tenga buen entendimiento y practique la virtud. Así, don Juan practicará obras virtuosas solamente cuando predomine en él el temperamento melancólico. Sin embargo, muy pronto sufre de un desbalance melancólico producido por un gran exceso de frialdad y sequedad. Entonces don Juan mostrará rasgos de locura y falta de buen juicio y entendimiento que lo llevan, unas veces, a tener una fe ciega en la ayuda del cielo y a una falta de previsión futura, como le sucede cuando gasta todo su dinero en el muerto y se queda sin nada para sobrevivir en su largo viaje. Otras veces, tendrá falta de memoria y muchos temores, la mayoría de ellos infundados, como le sucede en la cárcel. Como colérico frecuentemente está rayando en la cólera adusta debido a un gran exceso de calor y sequedad producidos por la pasión amorosa hacia Clarinda. Por lo tanto, se le agudizará la facultad imaginativa y tendrá poco entendimiento, será imprudente y tendrá vicios o defectos: se comportará como un "fiero monstruo" con el rey de Irlanda, siendo vanidoso, arrogante y "alaboso". También se dejará vencer por la pasión y será mentiroso, esto es, engañará a la sociedad.



Cuando el desbalance humoral llega a una gran ustión y pasa los límites que el cuerpo pueda soportar, don Juan contraerá cólera adusta (esto es, melancolía innatural) y tratará de suicidarse varias veces, como le sucede después de que hiere a su amigo. Otro gran desbalance se produce cuando cuida al leproso, debido a que sus muchos sacrificios, penas, tristezas y angustias lo hacen caer en una profunda melancolía según la cual va a tener horribles sueños que lo "fatigan" (190), atemorizan y empeoran. Así contrae una melancolía adusta (esto es, melancolía innatural), y muestra muchos síntomas físicos y síquicos de tal enfermedad mental debido a la cual mata a sus hijos.

Finalmente, se ha demostrado en el último capítulo que Lope ha contrastado el amor platónico e ideal de la amistad con el amor aristotélico y material del deseo sexual en la obra. Lo que le da unidad y cohesión a la comedia es el tema de la amistad y sus matices. Al considerar esos matices que toma la amistad nos damos cuenta de que todo lo que mueve la estructura interna de la obra es este sentimiento. Primeramente, la amistad une el plano real con el sobrenatural: por amistad con matiz de agradecimiento don Juan va a practicar la piedad y la caridad en Tibaldo. Como consecuencia, Tibaldo vendrá también de la otra vida, de parte de Dios, para agradecer y premiar las "obras santísimas" (107) de don Juan, y, a la vez, ayudarlo a él en esta vida y guiar a Rugero hacia su rescate. Por amor de amistad que toma grandes matices platónicos entre los dos amigos, Rugero renuncia del amor carnal hacia Rosela y deja a su

patria para salir en busca de su amigo. Por amistad, con matiz de lealtad y fidelidad, Rugero se casa con Clarinda para asegurársela al amigo; con matiz heróico y aventurero, Rugero parte con una armada al rescate de don Juan que está preso en Irlanda. La amistad sólo cede ante el honor, como cuando don Juan se cree deshonrado y hiere al amigo. Por amor de amistad don Juan cuida a su querido leproso por mucho tiempo, a la vez que simbólicamente purifica los defectos cometidos anteriormente y vuelve al camino de la virtud que se había propuesto seguir al naufragar en Inglaterra. Así, cuando cuida al leproso es un ejemplo y "monstruo de amor, / de piedad y de amistad" (193), de caridad cristiana y virtud. Por amor de amistad basada en el sacrificio, don Juan enloquece y mata a sus hijos. El amor, la locura, y la muerte nacen del sentimiento de la amistad. Dios había enviado a Tibaldo de la otra vida para premiar y agradecer la piedad y la caridad de don Juan. No es nada extraño, entonces, que ahora Dios tenga otra vez piedad y compasión de su cristiano caballero quien por amor de amistad había enloquecido practicando obras virtuosas. Por lo tanto, "el cielo" vuelve a premiar sus virtudes con dos milagros: la cura milagrosa y la resurrección de los niños. En esto podemos ver que "el cielo" tuvo amistad con matices de piedad, compasión y misericordia hacia su siervo. Esta es la misma piedad que luego muestra el rey de Inglaterra hacia don Juan al perdonar su crimen, y que más tarde tiene Tibaldo con don Juan al demandar, mas no dejar, que don Juan cumpla el "concierto" de dividir la mitad de lo que don Juan había ganado

con su ayuda. En esta demanda, Tibaldo prueba además la lealtad y la firmeza del caballero andante a la palabra empeñada. Don Juan pasa esta prueba como antes había pasado casi todas las pruebas que había tenido. Pero todos los matices que toma el amor de amistad se pueden condensar en la siguiente frase: la amistad en aras de la lealtad y el sacrificio. Este es el tema central de la obra.

## BIBLIOGRAFIA

- Albarracín Teulón, Agustín. La medicina en el teatro de Lope de Vega. Madrid, 1954.
- Alborg, Juan Luís. Historia de la literatura española. 3 vols. Madrid, 1970-1972. Vol. II.
- Aníbal, C. E. "Another note on the 'Voces del cielo'," The Romanic Review, XVIII (1927), 246-252.
- \_\_\_\_\_. "'Voces del cielo' -A note on Mira de Amescua," The Romanic Review, XVI (1925), 57-70.
- Anónimo. Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe. Ed. Ignacio B. Anzoátegui. Buenos Aires, 1943.
- Aquino, Tomás de. Suma teológica. Argentina, 1943.
- Arjona, J. Homero. "El disfraz varonil en Lope de Vega," Bulletin Hispanique, XXXIX (1939), 120-145.
- Atienza, Julio de. Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y títulos nobiliarios. Madrid, 1948.
- Barbera, Raymond E. "Medieval Iconography in the Celestina," The Romanic Review, LXI (1970), 5-13.
- Barrera y Leirado, Cayetano de la. Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Madrid, 1860.
- \_\_\_\_\_. Nueva biografía de Lope de Vega. En Biblioteca de autores españoles. Vols. CCLXII, CCLXIII. Madrid, 1973.
- Barret, Linton Lomas. The Supernatural in the Spanish Non-religious "Comedia" of the Golden Age. Unpubl. diss., University of North Carolina. Chapel Hill, 1938.
- Bleznick, Donald W. "La teoría clásica de los humores en los tratados políticos del Siglo de Oro," Hispanófila, II, núm. 2 (1959), 1-9.

- Bravo-Villasante, Carmen. La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII). Madrid, 1955.
- Buchanan, Milton A. "Chorley's Catalogue of Comedias and autos of Frey Lope Félix de Vega Carpio," Modern Languages Notes, XXIV (1909), 167-171; 198-204.
- \_\_\_\_\_. The Chronology of Lope de Vega's Plays. Toronto, 1922.
- Burton, Robert. The Anatomy of Melancholy. 2 vols. Philadelphia, 1836.
- Cabrera de Córdoba, Luís. Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614. Madrid, 1857.
- Calderón de la Barca, Pedro; Luís Belmonte B. y Francisco de Rojas Z. El mejor amigo el muerto. Comedias de Calderón (Vol. IV). Ed. J. E. Hartzenbusch. En Biblioteca de autores españoles. Vol. XIV. Madrid, 1926.
- \_\_\_\_\_. El mejor amigo el muerto. Comedias escogidas de Lope de Vega (Vol. IV). Ed. J. E. Hartzenbusch. En Biblioteca de autores españoles. Vol. LII. Madrid, 1925.
- Cano, Melchor. Tratado de la victoria de sí mismo. En Biblioteca de autores españoles. Vol. LXV. Madrid, 1922.
- Casaldüero, Joaquín. Estudios sobre el teatro español. Madrid, 1972.
- Castiglione, Baldesar. El cortesano. Trad. Juan Boscán. Madrid, 1942.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI-XVII," Revista de filología española, III (1916), 1-50.
- \_\_\_\_\_. De la edad conflictiva. Madrid, 1963.
- \_\_\_\_\_. La realidad histórica de España. México, 1962.
- Castro, Gillén de. Las mocedades del Cid. En Diez comedias del Siglo de Oro. New York, 1968.
- Cervantes, Miguel de. El rufián dichoso. En Biblioteca de autores españoles. Vol. CLVI. Madrid, 1962.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona, 1969.

- Corominas, Juan. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. 4 vols. Berna, 1954.
- Correa, Gustavo. "El concepto de la fama en el teatro de Cervantes," Hispanic Review, XXVII, núm. 3 (1959), 280-302.
- \_\_\_\_\_. "El doble aspecto de la honra en el teatro del Siglo XVII," Hispanic Review, XXVI, núm. 2 (1958), 99-107.
- \_\_\_\_\_. "El doble aspecto de la honra en Peribáñez y el Comendador de Ocaña," Hispanic Review, XXVI, (1958), 188-199.
- Correia Pacheco, Armando. Plato's Conception of Love. Notre Dame, 1942.
- Cossio, José María de. Lope, personaje de sus comedias. Madrid, 1948.
- Cotarelo y Mori, Emilio. Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas. Madrid, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana o española. Ed. Martín de Riquer. Barcelona, 1943.
- Cruttwell, Patrick. "Physiology and Psychology in Shakespeare's Age," Journal of the History of Ideas, XII, no. 1 (1951), 75-89.
- DeArmas, Frederick. "La Celestina: An Example of Love Melancholy," Romanic Review, LXVI (1975), 289-295.
- Defourneaux, Marcelin. Daily life in Spain in the Golden Age. Trans. Newton Branch. New York, 1971.
- Dempf, Alois. La concepción del mundo en la Edad Media. Trad. José Pérez Riesco. Madrid, 1958.
- Diccionario de Autoridades (6 vols.). Ed. facsímil de la Real Academia Española. 3 vols. Madrid, 1963.
- Escudero Ortuño, Concepto de la melancolía en el Siglo XVII. Huesca, 1950.
- Exum, Frances. The Metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro. Madrid, 1974.
- Ficino, Marisilio. "Marisilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium," trans. Sears Reynold Yayne. The University of Missouri Studies, XIX, no. 1 (1944).

- Fernández de Béthencourt, Francisco. Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española. 10 vols. Madrid, 1897-1920. Vol. IV.
- García Carraffa, Alberto y Arturo. Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana. Madrid, 1919--. Vol. XXV.
- Gascón, M. "Fuentes jesuísticas en el teatro de Lope de Vega," Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo, XVII (1935), 388-400.
- Gayangos, Pascual de. Memorial histórico español. 48 vols. Real Academia de la Historia. Madrid, 1851-1918. Vol. XIII.
- Goana, Felipe. Relaciones de las fiestas celebradas en Valencia . . . Valencia, 1622. Reproducido parcialmente por Eduardo Juliá Martínez. "Documentos, Lope de Vega en Valencia," Boletín de la Real Academia Española, III (1916), 541-559.
- González de Amezúa, Agustín de. Lope de Vega en sus cartas y Epistolario de Lope de Vega. 4 vols. Madrid, 1935-1943.
- Gould, Thomas. Platonic Love. London, 1963.
- Goyri de Menéndez Pidal, María. De Lope de Vega y del romancero. Zaragoza, 1953.
- Green, H. Otis. The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain. Lexington, 1970.
- \_\_\_\_\_. Spain and the Western Tradition. 4 vols. (I, 226-240; II, 147-252; III, 204-227; IV, 216-261). London, 1968.
- Halstead, Frank G. "The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy," Hispanic Review, VII (1939), 205-219.
- Herrero García, Miguel. Ideas de los españoles del Siglo XVII. Madrid, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Ideología española del Siglo XVII," Revista de Filología Española, XVI (1927), 33-58; 161-175.
- \_\_\_\_\_. "La nobleza española y su función política en el teatro de Lope de Vega," Escorial, XIX, núm. 58 (1947), 509-547.
- Hinojosa y Naveros, Eduardo de. Estudio sobre el derecho español. Madrid, 1903.
- Histoire littéraire de la France. (Par des Membres de l'Institut Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.) Vol. XXII. Paris, 1895.

- Huarte de San Juan, Juan. Examen de ingenios para las ciencias. Prólogo y notas de Rodrigo Sanz. 2 vols. Madrid, 1930.
- Holloway, James E. Jr. "Lope's Neoplatonism: La dama boba," Bulletin of Spanish Studies, XLIX, no. 3 (1972), 237-255.
- Jameson, A. K. "The Sources of Lope de Vega's Erudition," Hispanic Review, V (1937), 124-139.
- Jones, C. A. "Honor in Spanish Golden Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals," Bulletin of Hispanic Studies, XXX, no. 4 (1968), 199-210.
- Juliá Martínez, Eduardo. "Documentos, Lope de Vega en Valencia," Boletín de la Real Academia Española, III (1916), 541-559.
- Krappe, Alexander H. "Notes on the 'Voces del cielo'," The Romanic Review, XVII (1926), 65-68.
- Kristeller, Paul Oskar. Il pensiero filosofico de Marsilio Ficino. Florence, 1953.
- Lewis, C. S. The Four Loves. New York, 1960.
- Lulio, Raimundo. Filosofía moral. En Biblioteca de autores españoles. Vol. LXV. Madrid, 1922.
- MacCurdy, Raymond R. Francisco de Rojas Zorrilla. New York, 1968.
- Marín, Diego. La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega. México, 1958.
- Martínez de Toledo. Arcipreste de Talavera o Corbacho. Ed. González Muela. Madrid, 1970.
- McCrary, William C. "Fuenteovejuna, Its Platonic Vision and Execution," Studies in Philology, LVIII (1961), 179-192.
- \_\_\_\_\_. "The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's Tragedy, El caballero de Olmedo," University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, LXII (1968).
- McCready, Warren T. Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo. Canada, 1966.
- \_\_\_\_\_. La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos. Toronto, 1962.



McKendrick, Merveen. Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age -A Study of the "Mujer varonil". London and New York, 1974.

Menéndez Pidal, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega. Buenos Aires, 1940.

\_\_\_\_\_. "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva bibliografía," Revista de filología española, XXII (1935), 337-398.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. 6 vols. Santander, 1949. Vols. III, IV.

\_\_\_\_\_. Orígenes de la novela. En Nueva biblioteca de autores españoles. 26 vols. Madrid, 1925. Vol. I.

Moir, Duncan and Edward M. Wilson. A Literary History of Spain, The Golden Age Drama (1492-1700). London, 1971.

Montesinos, José F. Lope de Vega, El Marqués de las Navas. En Teatro antiguo español. Vol. VI. Madrid, 1925.

Morley, Griswold y Courtney Bruerton. Cronología de las comedias de Lope de Vega. Trad. María Rosa Cartes. Madrid, 1968.

Novoa, Matías de. Historia de Felipe III o Memorias de Matías' de Novoa. Prólogo de Antonio Cánovas del Castillo. 2 vols. Madrid, 1875.

Osuna, Rafael. "La Arcadia de Lope de Vega," Boletín de la Real Academia Española, Anejo, XXVI (1972).

Pages, Aniceto de. Gran diccionario de la lengua castellana. 2 vols. Barcelona, s. f.

Palau y Dulcet, Antonio. Manual del librero hispano-americano. Vol. XI. Madrid, 1958.

Paniagua Arellano, Juan Antonio. "La patología general en la obra de Arnaldo de Vilanova," Archivo iberoamericano de historia de medicina y antropología médica. I (1949), 49-119.

Parker, Alexander A. "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age," The Tulane Drama Review, IV (1959), 43-59.

Pérez Pastor, Cristóbal. "Noticias y documentos relativos á la historia y literatura españolas," Memorias de la Real Academia Española, X (1910).

- Pfandl, Ludwig. Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. Trad. Jorge Rubió Balaguer. Barcelona, 1952.
- \_\_\_\_\_. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Trad. P. Félix García. Barcelona, 1942.
- Pring-Mill, R. D. F. Lope de Vega, (Five Plays). Trad. Jill Booty. ("Introducción" págs. xiv-xix). New York, 1961.
- Rankin, H. D. Plato and the Individual. London, 1964.
- Reichenberger, Arnold G. "The Uniqueness of the Comedia," Hispanic Review, XXVII (1959), 303-316.
- Reichenberger, Arnold G. and Augusto Espantoso Foley. Lope de Vega. El primero Benavides. Philadelphia, 1973.
- Rennert, Hugo A. y Américo Castro. Vida de Lope de Vega (1562-1635). Madrid, 1968.
- Reinolds, Kay Bissell. The Dramatic Function of the Supernatural in Non-religious Comedias by Lope de Vega. Unpubl. diss. The University of Connecticut, 1970.
- Rico, Francisco. El pequeño mundo del hombre. Madrid, 1970.
- Riley, E. C. Teoría de la novela en Cervantes. Trad. Carlos Sahagún. Madrid, 1966.
- Robb, Nesca A. Neoplatonism of the Italian Renaissance. London, 1935.
- Romancero General. Ordenado por Agustín Durán. En Biblioteca de autores españoles. Vol. X. Madrid, 1924.
- Rougemont, Denis de. Love in the Western World. Trans. Montgomery Beligion. New York, 1966.
- Sabuco de Nantes Barrera, Oliva. Coloquio del conocimiento de sí mismo. En Biblioteca de autores españoles. Vol. LXV. Madrid, 1922.
- Spitzer, Leo. "A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's Fuenteovejuna," Hispanic Review, XXIII (1955), 274-292.
- \_\_\_\_\_. "Soy quien soy," Nueva Revista de Filología Hispánica, I (1947), 113-127.

Trueblood, Alan S. "Plato's Symposium and Ficino's Commentary in Lope de Vega's Dorotea," Modern Languages Notes, LXXIII, no. 7 (1958), 507-514.

Valbuena Briones, Angel. Perspectiva crítica de los dramas de Calderón. Madrid, 1965.

Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. 3 vols. Barcelona, 1968. Vol. II.

\_\_\_\_\_. El teatro en su Siglo de Oro. Barcelona, 1969.

Varela Jácome, Benito. Historia de la literatura gallega. Santiago de Compostela (La Coruña), 1951.

Vega Carpio, Lope Félix de. El amigo hasta la muerte. En Real Academia Española, nueva edición. Vol. XI. Madrid, 1929.

\_\_\_\_\_. Arcadia. En Biblioteca de autores españoles. Vol. XXXVIII. Madrid, 1926.

\_\_\_\_\_. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Ed. Morel-Fation. En Bulletin Hispanique, III (1901).

\_\_\_\_\_. Colección escogida de obras no dramáticas. Ed. Cayetano Rosell. En Biblioteca de autores españoles. Vol. XXXVIII. Madrid, 1926.

\_\_\_\_\_. Los comendadores de Córdoba. En Real Academia Española. Vol. XI. Madrid, 1900.

\_\_\_\_\_. La dama boba. En Real Academia Española, nueva edición. Vol. XI. Madrid, 1929.

\_\_\_\_\_. Dineros son calidad. En Real Academia Española, nueva edición. Vol. XII. Madrid, 1930.

\_\_\_\_\_. Las doncellas de Simancas. En Biblioteca de autores españoles. Vol. CXCIV. Madrid, 1966.

\_\_\_\_\_. Don Juan de Castro. Comedias escogidas de Lope de Vega (Vol. IV). Ed. J. E. Hartzenbusch. En Biblioteca de Autores españoles. Vol. LII. Madrid, 1925.

\_\_\_\_\_. Don Juan de Castro. En Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Ed. Menéndez y Pelayo. Vol. XIV. Madrid, 1913.

- \_\_\_\_\_. Don Juan de Castro. En Biblioteca de autores españoles. Vol. CCXLVI. Madrid, 1971.
- \_\_\_\_\_. Las famosas asturianas. En Biblioteca de autores españoles. Vol. XII. Madrid, 1925.
- \_\_\_\_\_. Fuenteovejuna. En Diez comedias del Siglo de Oro. Ed. José Martel y Hymen Alpern. New York, 1968.
- \_\_\_\_\_. El marqués de las Navas. Ed. José F. Montesinos. En Teatro antiguo Español. Vol. VI. Madrid, 1925.
- \_\_\_\_\_. Obras sueltas. Ed. A. Sancha. Vol. XVII. Madrid, 1778.
- \_\_\_\_\_. Peribáñez. En Real Academia Española. Vol. X. Madrid, 1899.
- \_\_\_\_\_. El piadoso veneciano. En Real Academia Española. Vol. XV. Madrid, 1913.
- \_\_\_\_\_. Pobreza no es vileza. Real Academia Española. Vol. XII. Madrid, 1901.
- \_\_\_\_\_. La prueba de los amigos. Ed. Henryk Ziomek. The University of Georgia Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. El remedio en la desdicha. En Real Academia Española. Vol. XI. Madrid, 1900.
- \_\_\_\_\_. El rey don Pedro en Madrid, y el infanzón de Illescas. En Biblioteca de autores españoles. Vol. V. Madrid, 1924.
- \_\_\_\_\_. Rey sin reino. En Real Academia Española. Vol. VI. Madrid, 1896.
- \_\_\_\_\_. "Silva a la excelencia de la pintura". En Obras sueltas. A. Sancha. Vol. XVII. Madrid, 1778.
- \_\_\_\_\_. Sonetos (sacados de la Circe). En Biblioteca de autores españoles. Vol. XXXVIII. Madrid, 1926.
- Vives, Juan Luís. Introducción a la sabiduría. En Biblioteca de autores españoles. Vol. LXV. Madrid, 1922.
- Vossler, Carlos. Lope de Vega y su tiempo. Madrid, 1940.
- \_\_\_\_\_. Introducción a la literatura española del Siglo de Oro. Colección Austral. México, 1961.

Wardropper, Bruce W. "Comic Illusion: Lope de Vega's El perro del hortelano," Kentucky Romance Quarterly, XIV (1967), 101-111.

\_\_\_\_\_. "Lope's La dama boba and Baroque Comedy," Bulletin of the Comediantes, XIII, no. 2 (1961), 1-3.

\_\_\_\_\_. "The Criticism of the Spanish Comedia: El caballero de Olmedo as Object Lesson," Philological Quarterly, LI (1972), 177-196.

Xirau, Joaquín. El pensamiento de Juan Luís Vives. Buenos Aires, 1944.

Zamora, Lucas Florentino. Lope de Vega censor de libros. Larache, 1943.

Zayas y Sotomayor, María. Novelas amorosas y ejemplares. Madrid, 1948.

Zerolo, Elías; Miguel de Toro y Gómez; Emiliano Isaza y otros. Diccionario enciclopédico de la lengua castellana. 3 vols. Nueva edición. Paris, s. f.

Ziomek, Henryk. La prueba de los amigos, Lope de Vega. The University of Georgia Press, 1973.

## V I T A

Antonio González nació el 10 de diciembre de 1943 en Orense (Galicia), España. Hizo sus estudios primarios en diferentes escuelas de Galicia (1948-1951) y en el "Colegio de los Jesuitas" en La Guardia, Pontevedra (1952-1953). Empezó sus estudios secundarios en el "Seminario Menor de la Inmaculada Concepción de Orense" (1954-1958) y los terminó en el "Liceo Cecilio Acosta de Coro" (Venezuela), donde recibió el título de "Bachiller en Humanidades", en 1964. En 1965 ingresó en la "Universidad del Zulia", en Maracaibo (Venezuela), donde recibió el título de "Licenciado en Letras Hispánicas", en 1968. En 1969 se trasladó a Los Estados Unidos y fue admitido en "Louisiana State University", en Baton Rouge, donde obtuvo el título de "Master of Arts", en 1971. Desde 1974 a 1975 trabajó como profesor de lenguas en "The University of Southwestern Louisiana", en Lafayette. Trabajó, además, como asistente de profesor durante cuatro años en "Louisiana State University", donde actualmente es candidato para recibir el título de "Doctor of Philosophy" en la graduación de agosto de 1976.

Casado con la anteriormente llamada Carmen Kay Chidester de Baton Rouge, él es el padre de una niña, Elizabeth Kathleen González.

## EXAMINATION AND THESIS REPORT

Candidate: Antonio González

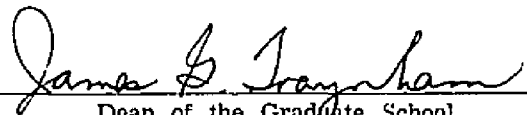
Major Field: Spanish

Title of Thesis: ANALISIS E INTERPRETACION DE DON JUAN DE CASTRO DE  
LOPE DE VEGA

Approved:

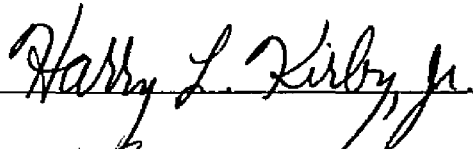


Major Professor and Chairman

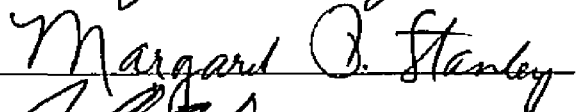


Dean of the Graduate School

### EXAMINING COMMITTEE:









Date of Examination:

July 14, 1976